FESTSCHRIFT

PETER WAGNER

ZUM 60. GEBURTSTAG

GEWIDMET VON

KOLLEGEN, SCHÜLERN UND FREUNDEN

HERAUSGEGEBEN VON

KARL WEINMANN

DRUCK UND VERLAG BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG 1926

Professor Dr. Peter Wagner
als Rector Magnificus

Festschrift

PETER WAGNER

zum 60. Geburtstag

Gewidmet von

Kollegen, Schülern und Freunden

Herausgegeben von

Karl Weinmann

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig 1926

Hochverehrter Herr Professor!

Ihr 60. Geburtstag sieht Sie in der Vollkraft Ihres Wirkens und Schaffens. Mit Freude und Genugtuung können Sie auf den steilen, aber erfolgreichen Höhenweg zurückschauen, den Sie unter des Allmächtigen Schutz gegangen. Soll dieser Markstein Ihres Lebens nicht aber auch ein Tag der Freude sein dürfen für alle diejenigen, die Sie beglückwünschend sich mit Ihnen aufrichtig und herzlich freuen möchten? Lassen Sie uns in dieser freudlosen Gegenwart teilnehmen an Ihrem Glück und auch an Ihrem Schmerz — namentlich seitdem die treue Gattin und Weggenossin von Ihnen gegangen — und gewähren Sie einem Ihrer ältesten Schüler ein paar schlichte Worte der Erinnerung für Ihre reichen Verdienste.

Schon frühzeitig und mit reifem Ernst begannen Sie Ihre Studien: zuerst die klassisch-philologischen und historischen in Straßburg, daneben und zuletzt ausschließlich die musikwissenschaftlichen. Aus der Schule eines Meisters musikwissenschaftlicher Arbeit hervorgegangen, wie es Gustav Jakobsthal in Straßburg war, haben Sie bei Heinrich Bellermann in Berlin zumal Ihre Beziehungen zur klassischen A-cappella-Musik vertieft und bei Philipp Spitta sich den weiten, das ganze Gebiet der Musikgeschichte umspannenden Blick erworben, der Sie befähigte später die Probleme eines bis dahin meist nur dilettantisch behandelten Forschungsgebietes in einer Weise zu erfassen, in ihre geschichtlichen Zusammenhänge zu rücken und in ihrer Bedeutung für die allgemeine Entwicklung der Musik zur Darstellung zu bringen, wie es bis dahin noch keinem Forscher gelungen war, und auch keiner Ihrer Mitarbeiter auf diesem Gebiet vermocht hat.

Ein gütiges Geschick hat Sie nach Freiburg in der Schweiz geführt, an eine internationale Hochschule, gelegen an der Grenze romanischer und germanischer Sprache und Kultur. Hier haben

Sie das Ihren Anlagen und Fähigkeiten zusagende Arbeitsgebiet bald herausgefunden. Sie erzählten selbst in einem Aufsatz unseres »Archivs« (IV, 109), daß Sie den Plan, eine Geschichte des Madrigals zu schreiben, gefaßt hatten. Dem Madrigal gehörten auch Ihre ersten Arbeiten an. Daß Sie davon abkamen, war die Folge der Verhältnisse und Aufgaben, die das Lehramt in Freiburg Ihnen entgegenstellte. Und es war gut so. Wie andere Männer gelehrter Arbeit, so wurden auch Sie durch Umstände, die vielleicht zuerst nicht mit Ihren Wünschen übereinstimmten, veranlaßt, sich einem neuen Gebiete zuzuwenden, auf dem Sie der Wissenschaft unvergleichliche Dienste leisten sollten, der frühmittelalterlichen Kunst des gregorianischen Gesanges. Schon als Knabe und Jüngling, als Kirchensänger im Dom zu Trier, waren Sie ihr nahegetreten: Nunmehr aber konnten Sie das methodische und fachliche Rüstzeug des Philologen und Historikers, sowie Ihre eindringende Kenntnis der Liturgie den neuen Aufgaben dienstbar machen.

Die Zahl der kleineren Arbeiten, die Sie fortan in verschiedenen, namentlich kirchenmusikalischen Zeitschriften niederlegten, ist eine nicht geringe. Dieselben treten aber zurück vor der dreibändigen »Einführung in die gregorianischen Melodien«, die heute abgeschlossen vor uns liegt und der, wie P. Johner O. S. B. in seinem »Gregorianischen Choral« (S. 148) sagt, »auf dem Gebiete des Chorals kein anderes Volk an Großzügigkeit und einer alle einschlägigen Fragen sorgfältig prüfenden Darstellung etwas an die Seite stellen kann«. Dies Ihr Lebenswerk wird Ihren Namen in der Geschichte unserer Wissenschaft immer festhalten.

Sie haben den gewaltigen, in die verschiedensten Richtungen verzweigten Stoff nicht als Liebhaber, sondern als Gelehrter und Mann strengster Wissenschaftlichkeit, nicht als Archäologe, der in die Vergangenheit verliebt ist und kein Auge hat für andere Dinge, sondern als Historiker, der die Tatsachen und Werke der alten Zeit aus ihren geschichtlichen Voraussetzungen zu begreifen sucht und großen Entwicklungslinien einfügt, in die Hand genommen, bearbeitet und gestaltet. Nicht alle Ihre Aufstellungen fanden gleich den Beifall der Freunde der alten Musik; viele waren zu neu und

den herrschenden Vorstellungen entgegen. Heute aber haben Sie die Genugtuung zu sehen, daß Ihre Forschungen sich durchringen und auch die popularisierende Literatur zu befruchten beginnen. Die wissenschaftlich gerichteten Kreise waren in dieser Beziehung bereits durch den Ihnen verliehenen Fürst-Adolf-Preis des Bückeburger Instituts für Musikforschung aufgeklärt worden.

Wir wissen, daß die weite Entfernung von einer an musikgeschichtlichen Quellen reicheren Bibliothek Sie mehrfach verhindert hat, Perioden der Musikgeschichte näherzutreten, zu denen Sie sich hingezogen fühlten. Vielleicht wären andernfalls nicht so eindringende und erschöpfende Leistungen gezeitigt worden, wie Sie sie in der »Einführung« niedergelegt haben; jedenfalls hat die Wissenschaft von der Beschränkung, unter der Sie arbeiten mußten, den Vorteil gehabt.

Den akademischen Lehrer verehren alle, die in dem Menschenalter, während dessen Sie eine akademische Lehrkanzel einnehmen, zu Ihren Füßen saßen. Viele schweizerische — aber auch andere — Theologen sind durch Sie in die kirchliche Musik eingeführt worden und haben an Ihrer Unterweisung Begeisterung für das erhabene Amt des Kirchen- und Altarsängers geschöpft; andere haben Sie zu wissenschaftlicher Eigenarbeit angeleitet, und die Veröffentlichungen Ihrer Schüler sind deren bleibende Zeugen. Unvergeßlich ist auch, was Sie durch Vorträge Gutes getan haben, zu denen Sie bis weit über Ihren engeren Arbeitsbereich hinaus berufen wurden.

Dank schulden wir endlich dem aufrechten Deutschen, der — obschon außerhalb der Heimat wirkend — niemals, auch nicht unter den ungünstigsten Verhältnissen, dem Vaterland die Liebe und Treue versagt hat. In einen zwischenstaatlichen Lehrkörper hineingestellt, sind Sie jederzeit für deutsche Art, deutsche Wissenschaft und das Ansehen des Vaterlandes eingetreten, selbst wenn Sie — wie in den ersten Jahren des Weltkrieges die Zeitungen meldeten — schwere persönliche Verunglimpfungen über sich ergehen lassen mußten. So sind Sie eine Säule des Deutschtums an Ihrer Hoch-

schule und das Vaterland ist Ihnen auch dafür dankbar, daß Sie durch verdienstreiche und taktvolle Tätigkeit mit an der Neuaufrichtung deutscher Weltgeltung arbeiten. Die Wahl zum Rektor Ihrer Universität bald nach dem Ende des Weltkrieges — das erstemal, daß einem Musikwissenschafter diese höchste akademische Ehre übertragen wurde — bedeutet gerade in dieser Beziehung eine öffentliche und laute Anerkennung des Gelehrten und Menschen, ebenso wie Ihre Berufung in die päpstliche Choralkommission, das Handschreiben Papst Pius' X. an Sie und die Verleihung der Komturwürde des Gregorius-Ordens.

Es gibt wohl kaum einen unter uns, dessen Wissen Sie nicht irgendwie gemehrt und bereichert haben. Wie die kirchliche Monodie des Mittelalters das Hauptfundament der europäischen Musik geworden ist, so kommt eine wissenschaftlich-geschichtliche Darstellung derselben auch der allgemeinen Musikgeschichte zugute, der vertieften Erkenntnis der späteren Entwicklungen: Dann aber haben Sie alle verpflichtet, die sich um die Erforschung der musikalischen Vergangenheit und ihrer Aufgaben und Ziele bemühen.

Als äußeres Zeichen dieses Dankes wollen Sie diese durch die Zeitumstände etwas verzögerte Festschrift entgegennehmen, welche Ihnen Kollegen, Freunde und Schüler überreichen. Gern hätte noch mancher Verehrer aus diesem Kreise einen Beitrag gespendet, wenn nicht Abhaltungen verschiedener Art in den Weg getreten wären. Alle diesbezüglichen Briefe aber münden aus in der Hochschätzung des Gelehrten, des akademischen Lehrers, des vornehmen Menschen, ein Dreiklang, der Sie, verehrtester Herr Jubilar, auch auf Ihrem ferneren Lebenspfade noch recht lange umklingen möge!

Regensburg, 19. August 1925.

G. Rat Prof. Dr. K. Weinmann

Inhalt

Tonart und Thema in Bachs Instrumentalfugen

Eine Anregung von Hermann Abert, Berlin

Schon Spitta hat darauf hingewiesen, daß bei einer Reihe der Bachschen Inventionen und Sinfonien für Klavier die Themen der beiden derselben Tonart angehörenden Stücke, wenn nicht Note für Note, so doch in den Hauptzügen ganz übereinstimmten[1]). Merkwürdigerweise hat er diese Beobachtung nicht auf sämtliche Bachsche Instrumentalwerke in Fugenform ausgedehnt; er wäre dabei zur Erkenntnis gelangt, daß bei einer großen Anzahl von Themen bestimmte melodische Typen — ich möchte sie Modelle nennen — immer wiederkehren, die an ganz bestimmte Tonarten gebunden sind. Sie werden in jedem einzelnen Fall individuell geformt, aber die Grundlinien bleiben stets als dieselben erkennbar.

Diese Beziehungen zwischen Tonart und Melodiebildung sind bisher bei den einzelnen Meistern noch keineswegs in ihrer vollen Bedeutung erkannt worden. Bei Mozart z. B. sehen wir ganz deutlich die *A*-dur-Stücke sehr häufig mit der Quinte *e* beginnen, die in *Es*-dur mit der Tonika und dem Rhythmus ♩ ♩. ♬ ♩ ♩ | ♩ und die in *D*-moll mit dem Modell

Ähnliche Modelle, nur natürlich von ganz anderer Art, lassen sich auch bei Bach feststellen. In dem beschränkten Rahmen einer Festschrift kann natürlich nur eine Anregung in dieser Richtung gegeben werden; eine erschöpfende Betrachtung ist Sache einer umfangreichen Untersuchung. Der Tonart *C*-dur gehören folgende Fugenthemen an:

1. Invent. 1. 2. Sinf. 1.

1) J. S. Bach I 673.

3. Wohlt. Kl. I.

4. W. Kl. II.

5. B.-A. 36, 159.

6. Ebenda 161.

7. Konz. f. 2 Kl., B.-A. 21, 63.

8. Soloviolinson., B.-A. 27, 39.

9. Ouvert., B.-A. 31, 4.

10. Son. f. 2 Kl., B.-A. 15, 61.

11. Fuge f. Orgel, B.-A. 15, 214.

12. Fuge f. Orgel, B.-A. 15, 84.

13. Fuge f. Org., B.-A. 15, 232.

14. Fuge f. Orgel, B.-A. 15, 260.

15. Fuge f. Orgel, B.-A. 18, 25.

Es ergibt sich, daß die Mehrzahl dieser 15 Themen sich auf dem Hexachord *c'–a'* aufbaut. Die einfachste Form gibt Nr. 5, das von *c'* stufenweise bis *a'* aufsteigt und ebenso wieder nach *c'* zurückkehrt; individuelles Gepräge erhält das Thema nur durch die Synkope, sowie das anapästische Hinaufschleudern, während der Abstieg sich in ruhigen Schritten vollzieht. Hier liegt zugleich die völligste Symmetrie vor: Aufstieg und Abstieg entsprechen sich vollständig, ebenso wie in Nr. 7 mit dem Melodiekern

Hier zeigt sich aber bereits eine weitere Abweichung von der Grundform, der wir bei der Mehrzahl der Themen wieder begegnen: der Abstieg führt nicht zum Grundton *c'* zurück, sondern nur bis zu dessen Terz *e'*, so daß die Linie *a' g' f' e'* mit dem abschließenden Leitton nach der Terz eine entscheidende Rolle bei diesem Thementypus spielt, sei es nun, daß das Sechstöneintervall voll durchmessen wird, wie in Nr. 2, 3, 7, oder daß der Aufstieg bis zur Quinte überhaupt unterdrückt wird und statt des ganzen Modells nur ein Ausschnitt davon übrigbleibt:

Am reinsten tritt diese Form in Nr. 8 auf, während sie in Nr. 9 und 10 mit einer deutlich erkennbaren Begleitstimme verbunden wird:

Nr. 9. Nr. 10.

In Nr. 10 führt die melodische Energie sogar bis *d''* und damit in die Dominantharmonie herab, während in Nr. 12 die höchste Stufe *a''* nur als Nebenton erscheint und dafür *e''* um so stärker betont wird.

Eine weitere Gruppe von Themen dieses Typus legt auf den Anstieg zur Sext großen Wert. In Nr. 2 ist dieser Antrieb so stark,

daß er sogar noch eine Quart unterhalb c'' hinzufügt, um den Ton g'' in einem vollen Oktavenanlauf zu erreichen. Sehr charakteristisch ist Nr. 4. Mit seinen drei ersten Noten scheint es sich zunächst der zuletzt genannten Gruppe mit Quintanfang anzureihen, da wird plötzlich mit dem Kernstück

das charakteristische Sextintervall in einem Sprung durchmessen und danach der Abstieg so variiert:

Das ganze Thema ist bezeichnend für eine ganze Reihe längerer Bachscher Fugenthemen. Es beginnt gleich in seinen beiden ersten Takten mit stärkster Spannung, der in den drei folgenden der Ausgleich folgt. Aber es handelt sich nicht um das Nebeneinanderstellen von Kontrasten, sondern der Anfang zieht die Fortsetzung mit logischer Notwendigkeit nach sich. Es ist eben jene Linie des Modells, a' g' f' e', die die innere Verbindung beider Teile übernimmt. Eine weitere Ausprägungsform erhält das Modell in Themen wie Nr. 3. Sie besteht darin, daß der erste Ton f' bereits die Kraft des absteigenden Leittons entwickelt und das dadurch hervorgerufene e' an die Stelle des ursprünglichen g' tritt, so daß folgende Linie entsteht:

Die Zweiteilung ist damit von selbst gegeben. Welches Kräftespiel sich hieraus ergibt, lehrt in unübertrefflicher Weise Nr. 3: ein dreistufiger Anstieg, der die Bindung zur Folge hat (wiederum Spannung und Ausgleich auf engstem Raum!), dann als Kern des Themas der höchste Ton a' mit seiner unteren Quinte d', der dann als Rest des Nachsatzes der Abstieg a' g' f' e' folgt, die Spiegelform des Anstiegs c' d' e' f' und zugleich der Ausgleich nach dem Quintsprung. Auch Nr. 6 ließe sich hier anführen. Lauteten ihre ersten vier Noten statt g' a' h' c'' vielmehr c' d' e' f', so spränge die Verwandtschaft mit Nr. 3 sofort in die Augen, nur daß die Bewegung am Schluß bis c' herunterläuft. Aber Bach sieht

hier am Anfang nicht auf die Richtung nach der Dominante, sondern auf die nach der Tonika *c''* und so erhält dieses Thema einen anderen Kopf.

Das Seitenstück zu den obengenannten Formen, die den Anstieg verkürzen, bilden die, bei denen zugunsten des Anstiegs der Abstieg *a' g' f' e'* verkürzt oder gar weggelassen wird — es ist die Folge des ersten Leittonschrittes *f'–e'*, wodurch aus diesem modifizierten Anstieg sozusagen ein selbständiges kürzeres Thema entsteht. Am deutlichsten zeigt das Nr. 11, wo nur das letzte Viertel des dritten Taktes (*g'*) noch an den alten Abstieg gemahnt. Auch in Nr. 1 ist diese tetrachordale Form vorhanden, trotz des folgenden Quintsprunges, der, wie aus dem Folgenden ersichtlich ist, nur locker mit dem eigentlichen Thema zusammenhängt, denn er wird häufig durch andere Intervalle, sogar fallender Natur, ersetzt.

Von den übrigen Themen schließt sich zunächst auch Nr. 14 der zweiten der hier genannten Reihen an. Denn es erreicht ebenfalls im 4. Takt die Sext *a'*; setzte man als letztes Achtel dieses Taktes *g'* statt *a'* und ließe darauf Takt 7ff., aber nach *C*-dur transponiert folgen, so käme eine weitere, wenn auch freiere Variante jenes Typus heraus. Aber der Auftrieb des Kopfmotivs ist so stark, daß die Entwicklung über jenes *a'* subdominantisch bis zum tonalen *c''* emporgeführt wird. Jetzt erst macht sich die Leittonspannung geltend, führt aber nunmehr von *c''* nach *h'*, so daß sich die letzte ausgleichende Sechzehntelpartie in der Dominantregion abspielt. Die Dominante wird auch in Nr. 13, diesmal gleich im ersten Anlauf gewonnen, aber in der zweiten Hälfte wieder nach der Tonika zurückgebogen, wieder mit dem Leittonschritt *f' e'*, so daß man dieses Thema den bisherigen wenigstens als verwandt angliedern kann. Ganz außerhalb unserer Reihe steht somit nur Nr. 15, dessen melodischer Kern *e'' c'' d'' h' c''* ist.

Es mögen die Themen der Klavier- und Orgelfugen in *A*-moll folgen:

1. Invent. 13.

2. Sinf. 13.

3. Partita III 1.

4. Partita III 7.

5. Fuge, B.-A. 3, 334.

6. Engl. Suite II 6.

7. WTC. I 20.

8. WTC. II 20.

9. Gigue, B.-A. 36, 6.

10. Fuge, B.-A. 36, 84.

tr

11. Fuge, B.-A. 36, 98.

12. Fuge, B.-A. 36, 104.

13. Fuge, B.-A. 36, 161.

14. Gique, B.-A. 42, 39.

15. Fuge, B.-A. 42, 208.

16. Son. f. Viol. II 2.

17. Fuge f. Orgel, B.-A. 15, 192.

18. Fuge f. Orgel, B.-A. 38, 43.

19. Fuge f. Orgel, B.-A. 38, 51.

20. Duetto IV, B.-A. 3, 251.

Bei einer großen Anzahl davon zeigt sich wieder das *C*-dur-Modell

so bei Nr. 10, 12, 17, 18. Doch tritt dabei noch stärker als bei den *C*-dur-Themen die tetrachordale Form zutage

am deutlichsten in Nr. 2, mehr oder weniger variiert aber auch in Nr. 3, 4, 6, 13. Aber auch da, wo das Thema im Sinne des obengenannten Modells erweitert wird oder gar in einen anderen Typus hinüberspielt, kommt jenes tetrachordale Modell meist irgendwo zum Vorschein, sei es am Beginn (Nr. 5, 14, 17, 18, 19) oder Schluß (Nr. 7, 16, hier allerdings wie in Nr. 1 nur als Terzschritt, und 20). *A*-moll hat aber noch einen zweiten Typus, der auch den meisten übrigen Molltonarten anhaftet, nämlich das Quintintervall auf der Tonika mit dem oberen und unteren Leitton:

bekanntlich ein sehr alter, vorbachscher Typus, den die beiden Fugenthemen des Wohltemperierten Klaviers aufweisen (Nr. 7, 8); Nr. 11 bringt ihn zu Beginn in Akkorden und schließt daran den Beginn des Sextenabstiegs aus dem ersten Modell an, begleitet von der unteren Sext im Baß und bald nach der Dominanttonart modulierend.

Im allgemeinen erkennt man, daß sowohl die *C*-dur- als die *A*-moll-Themen dazu neigen, stufenweise fortzuschreiten und zwar diatonisch; gebrochene Akkorde sind sehr selten. Das ändert sich bereits bei den beiden Dominanten von *C*-dur. *F*-dur z. B. hat zwar ein Modell dieser Art:

vgl. die Sinfonie und die Fuge im Wohltemperierten Klavier I, daneben steht aber das Modell:

vgl. die Invention, die Fuge im Wohltemperierten Klavier II und die Gigue der 4. englischen Suite; der Aufstieg geschieht dabei stets in Sprüngen, während der Abstieg diatonische Zwischenstufen bringt. Vgl. auch das Duett B.-A. III 245. Bei den *G*-dur-Themen fehlt dieses zielbewußte Emporschleudern des Themas, dagegen lieben sie das

Schwelgen in gebrochenen Akkorden, vgl. die Invention, die Fuge im Wohltemperierten Klavier II, die Orgelfuge B.-A. 38, 12, auch die Giguen der 5. französischen Suite und der 4. und 5. Partita. Ganz andere Wege gehen dagegen ihre Paralleltonarten. Bei *E*-moll fällt ein Modell auf, das, meist nach einer starken Entfaltung der Tonika, von dieser abwärts das chromatische Quartenintervall durchläuft, häufig dabei noch die Tonika selbst als Begleitstimme anschlagend:

Das bekannteste Beispiel dafür ist die Fuge im Wohlt. Kl. I, aber auch die Gigue der 5. englischen Suite, sowie die beiden Orgelfugen B.-A. 36, 50 und 15, 242 gehören dazu, vgl. endlich auch den Anfangschor der Matthäuspassion.

Auch die *D*-moll-Themen kennen, wenn auch weit seltener und ohne die Beziehung zur Tonika, jenen chromatischen Quartenabstieg, so in den Fugen Wohlt. Kl. II und B.-A. 36, 188. Weit mehr bevorzugen sie das Quintintervall mit den beiden Halbtönen, stufenweise in der Invention, sprungweise in der Gigue der zweiten Solosuite für Violoncello. Die Mehrzahl begnügt sich mit einem davon, besonders der oberen Sext *b'*, die meist entweder sprungweise (Wohlt. Kl. I) oder stufenweise (Gigue der 6. englischen Suite) erreicht wird, immer aber einen besonderen Akzent trägt (vgl. Gigue der 1. französischen Suite). Das Pathos dieser Themen ist weit mehr verhalten als das der *E*-moll-Themen, man denke da nur an das berühmte Thema der Kunst der Fuge, das übrigens statt des oberen Leittons den unteren verwendet.

Von den übrigen Tonarten sei nur noch Bachs Lieblingstonart *H*-moll hervorgehoben. Auch sie liebt besonders den Beginn

wobei das erste *h* entweder durch den unteren Leitton verschärft (Invention) oder zum vollen *H*-moll-Dreiklang auskomponiert wird (beide Fugen im Wohlt. Kl.). Die Themen begnügen sich aber keineswegs mit diesen beiden Halbtonschritten, sondern ziehen noch eine ganze Reihe anderer heran und so entsteht jenes herbe, affektreiche Gepräge der Bachschen *H*-moll-Stücke, das wir aus den Fugenthemen

des Wohlt. Kl. I, den Themen der beiden Schlußsätze der ersten Sonate für Klavier und Flöte, aber auch aus dem Kyrie-Thema der *H*-moll-Messe kennen, jenes chromatische Wesen, das beständig aus der Tonart herausdrängt. Nur die *F*-moll-Themen zeigen noch eine ähnliche Neigung, vgl. die Fuge im Wohlt. Kl. I.

Der beschränkte Raum einer Festschrift zwingt mich, hier einzuhalten und die Untersuchung der übrigen Tonartenmodelle einer späteren Arbeit zu überlassen. Man wird sich auch hier davor hüten müssen, Bach allzu stark in den Schraubstock einer vorgefaßten Theorie einzuspannen und als einseitigen „Vernunftler“ zu betrachten, wie das in letzter Zeit nur zu oft geschehen ist. Es genügt, die Tatsache festzustellen, daß er in bestimmten Tonarten zu bestimmten Modellen hinneigt und sie mit unerschöpflicher Phantasie immer neu variiert. Meist lassen sich bei derselben Tonart auch mehrere Modelle beobachten oder solche Themen, die sich überhaupt keinem Modell fügen. Auch der Musikforscher sollte sich immer wieder der Mahnung erinnern, daß es der Wissenschaft nicht zukommt, eigene Dinge in den Stoff hineinzulesen, sondern die darinliegenden aus ihm herauszulesen, eine Mahnung, die unser verehrter Jubilar stets in so hervorragender Weise befolgt hat.

Orgelmusik der Schola Hispanica vom XV. bis XVII. Jahrhundert[1])

Von Higino Anglès, Barcelona

Als schöne Fügung muß ich es betrachten, daß ich hier in Leipzig, der Stadt Johann Sebastian Bachs, des größten Orgelmeisters aller Länder und Zeiten, über die Orgelmusik unserer alten Schola Hispanica sprechen darf.

Wir können jetzt nicht bei den ersten Nachrichten über unsere Orgelkunst verweilen; sie wird ja bereits bei Isidor von Sevilla (gest. um 657), also lange vor der karolingischen Zeit erwähnt. Oder bei Einweihung der Klosterkirche von Sant Benet de Bages in Katalonien, i. J. 972, wo es heißt: „Vociferabant enim sacerdotes et levite laudem Dei in jubilo, organumque procul diffundebat sonus ab atrio laudantes et benedicentes Dominum".

Das Repertorium der Orgelmusik war nicht Eigentum der Kirchen, sondern verblieb im Privatbesitz der Orgelspieler und ging mit ihnen vielfach unter. Dies ist der Grund, warum die Orgelmusik bei uns nicht sehr umfangreich ist; und bezüglich des XV. Jahrh. muß ich gestehen, daß ich bis jetzt noch keine Denkmäler vorgefunden habe.

Heute handelt es sich für uns um folgende Fragen:

1. Ist die Entwicklung der Orgel als Instrument in den spanischen Ländern selbständig, oder steht sie unter dem Einfluß ausländischer Erbauer?

2. Hat unsere alte Orgelmusik, soweit sie erhalten ist, eigene Merkmale der Kunst der Halbinsel, oder eignet sie sich Technik und Formen anderer Nationen an? Dies sind zwei auch für die gesamte europäische Musikwissenschaft höchst interessante Fragen.

Sie alle wissen, daß hierüber noch keine Literatur vorhanden ist. Die Dokumente, welche ich Ihnen nun heute vorlegen kann,

---

[1]) Der Verf. stellt als Beitrag seinen auf dem Musikwissenschaftlichen Kongreß zu Leipzig gehaltenen Vortrag zur Verfügung, von dem im Kongreßbericht nur ein Auszug erscheinen wird.

stammen aus mehreren katalanischen Archiven, soweit ich solche bisher durchforschen konnte. Darum werden Sie, meine sehr verehrten Herren, auch leicht verstehen, daß ich heute noch keine erschöpfende Beantwortung der genannten zwei Fragen bringen kann. Ich wäre zufrieden, wenn es mir für jetzt gelingen würde, die Richtung anzugeben, in welcher die Orgelkunst auf der iberischen Halbinsel sich entwickelt hat. Ich habe dabei folgende Punkte im Auge:

I. Die Orgel und ihre Erbauer;
II. Die Organisten;
III. Die Theoretiker in ihren Äußerungen über Orgelkunst;
IV. Die musikalischen Denkmäler.

I. Die Orgel und ihre Erbauer

Wir müssen für heute davon absehen, die alten Orgeln des XIII und XIV. Jahrh., über die wir ausreichende Nachrichten besitzen, zu berücksichtigen, und beschränken uns auf jene des XV. und XVI. Jahrh. Von Anfang an ist nun die Tatsache bemerkenswert, daß man immer wieder Nachrichten über Orgelreparaturen und Erbauung neuer Werke begegnet. So z. B. werden im XIV. Jahrh. von der einen Kathedrale zu Barcelona fünf neue Orgelwerke erwähnt. Eine gleiche Anzahl können wir für das XV. und XVI. Jahrh. angeben. Selbstverständlich stammen die meisten der alten Orgelbauer aus der Halbinsel selbst. Doch ist es auffallend, daß wir auch so vielen Orgelbauern begegnen, die aus Frankreich, Deutschland oder Flandern gekommen sind. Nur über diese letzteren sollen einige nähere Angaben hier folgen.

Der größte katalanische Orgelbauer des XV. Jahrh. war Peter Granyena, dessen Dienste sich König Alfons und viele Kirchen versahen. Als er i. J. 1428 für den König tätig war, hatte er als Mitarbeiter den Franzosen Guillo de Lanyes, „mestre de fer flautes" (Hersteller von Flötenpfeifen). Dieser war auch Erfinder einer „obra special de musetes" (Spezialanordnung von musetes). Er hegte aber den Wunsch, Barcelona zu verlassen, um diese seine neue Erfindung in Frankreich auszuführen. Sobald nun König Alfons von seinem Vorhaben erfuhr, benachrichtigte er denselben und drückte den Wunsch aus, er möge doch in Barcelona bleiben, und befahl ihm, seine Erfindung nicht anderswo zu zeigen, sondern sie ausschließlich seinem Hofe vorzubehalten. Ein anderer französischer

Orgelbauer war Meister Ginot, Konstrukteur „de musetes, orguens e flautes“, der i. J. 1429 in königlichen Diensten stand.

In diesem XV. Jahrh. begegnen wir auch deutschen Orgelbauern auf der iberischen Halbinsel. 1459 wird ein Vertrag, überschrieben mit „Capitula organorum maiorum“, abgeschlossen zwischen den Kanonikern der Kathedrale zu Barcelona und einem Orgelmeister, der sich darin bezeichnet mit den Worten: „et ego frater Leonardus Marcii (auch Marchii) conventualis monasterii fratrum minorum Alamannie (auch monasterii fratrum minorum Frankofurti in Maguncia), magisterque organorum ex parte altera“. Die hier verhandelte Orgel soll derart gebaut werden, „quod prima fistula que dicitur *be mi* habebit quatuordecim pedes in longitudine et in contratenore descendendo usque ad *fa*. idem *fa* habebit viginti tres pedes in longitudine et si ecclesia vel locus capi (sic) potest, ascendam usque *de sol re*. et idem *de sol re* habebit viginti sex pedes in longitudine....: totum organum continebit in se mille et quadringentas fistulas, hoc addito, quod sit unum organum retro illum qui organa pulsabit etc.“. Im September 1461 kehrt Frater Leonardus in seine Heimat zurück, ist aber bereits wieder im März und April 1463 mit dem Stimmen dieses in der Kathedrale zu Barcelona aufgestellten Werkes beschäftigt und ergänzt dasselbe mit „Flöten und vielen anderen Dingen“. Die Herstellung dieser Orgel hatte die Summe von 1323 lliures gekostet. Sie erfreute sich einer großen Wertschätzung. — Im Mai 1460 finden wir sodann den deutschen Meister Peter Pons, Organist, der sich verpflichtet, eine große Orgel für die Kathedrale zu Valencia zu erbauen. Dieses Werk soll fünf Register haben, das größte davon versehen mit Zinnpfeifen von einer Größe von 24 und die kleinste von nur 3 oder 4 palms (Handspannen). Flandern soll das dazu benötigte Werkholz liefern, und der berühmte Maler Johan Reixach von Valencia übernimmt die Ausschmückung und Bemalung. — 1482 langen bei der Bauleitung der Kirche Santa Maria del Mar in Barcelona „aus einem gewissen Teile Deutschlands“ Briefe an, in denen sich gute Orgelbauer anbieten, nach Barcelona zu kommen, um schöne Orgeln auszuführen. Im Januar 1484 unterzeichnet die genannte Bauverwaltung einen Vertrag mit dem Orgelbauer Johann Spindelnoguera, Bürger aus Bühl (?). Im April 1487 war das Werk fertiggestellt und Guillem Lull, Fra Torres und Basset, die hervorragendsten Organisten Kataloniens, veranstalteten ein öffentliches Konzert, das denn auch die verheißene Schönheit des Tones

und die Pracht des Werkes in großartiger Weise bestätigte. Spindelnoguera wohnte dann noch 1491 zu Barcelona. Vielleicht ist es derselbe Johann Spindelnoguera (oder Spindelboguer), natione alemanus, civitatis de Friborch (sic), der 1487—1504 in Valencia weilt? Auch einen Johannes de Prucia, alamannus natione, finden wir von 1479—1480 in Valencia. — Auch jener Johann Tix, 1461 Organist und Bürger von Barcelona, gehört nicht zu den einheimischen Künstlern. — Im Januar 1493 beendet Armenterius Brocha (oder Broqua) die Orgeln in der Stadt Gerona und verpflichtet sich vertraglich, nach La Seu d'Urgell zu übersiedeln, um daselbst ein weiteres neues Werk zu erbauen. Die eine Orgel soll 15 bis 16 Handspannen breit sein, das Rückpositiv dazu die Ausmaße von 5 bis 6 palms haben, an Registern Flöte, Museten usw. erhalten.

Wir gehen zum XVI. Jahrh. über. Da konnten wir bis jetzt noch keine Namen von deutschen Orgelbauern finden, die für uns tätig gewesen wären. Wohl aber sind uns jetzt Meister bekannt, die aus Flandern und besonders auch aus Frankreich kamen. 1539 z. B. erbaut der Flamländer Peter (oder Perris) die große Orgel der Kathedrale zu Barcelona, und 1541 finden wir ihn beschäftigt, eine kleinere Orgel in der Seitenkapelle Sanctae Eulaliae aufzustellen. — 1540 kommt Pierre Bardon, ein berühmter Erbauer aus Frankreich, der mehrere Werke in Katalonien ausführte. Vielleicht ist er ein Bruder des Joseph Bordons (sic), der 1587 die Orgeln der Kathedrale zu Barcelona und 1579 diejenige von La Seu d'Urgell baute. Diese Familie Bordons machte sich in Katalonien ansässig; die von Mitgliedern derselben erbauten Orgeln werden noch Mitte des XVII. Jahrh. als besonders berühmt erwähnt.

Ein für allemal sei hervorgehoben, daß für den Orgelbau Eichenholz, Zinn und andere benötigte Materialien aus Flandern bezogen wurden und daß auch in Barcelona ansässige deutsche Kaufleute sich diesem Handel widmeten.

Absichtlich befasse ich mich nicht mit jenen flämischen Orgelmeistern, welche die Orgeln im königlichen Palast zu Madrid, im Escorial, in der Stadt Toledo usw. errichteten; denn über sie sind wir bereits durch die Forschungen Van der Straatens unterrichtet. Vielleicht ließen sich von diesen Flamen auch noch Spuren in anderen Teilen Spaniens ermitteln, vielleicht sogar aus vielen Jahren vorher. Nur den Namen von Fra Jordi Mendoza, Dominikaner aus Portugal, möchte ich noch erwähnen, der zu Anfang des XVII. Jahrh.

eine Orgel für die Kirche Santa Catarina zu Barcelona erbaute, nachdem er bereits diejenige von Montserrat fertiggestellt hatte.

Es steht fest, daß wir durch diese französischen, flämischen und deutschen Orgelbauer die orgeltechnischen Fortschritte dieser Länder kennenlernten. Aber so viele Aufträge ihnen auch erteilt werden, bemächtigen sie sich weder vollständig des Marktes der Halbinsel, noch erschöpfen sie das Talent unserer einheimischen Künstler. Der Fall Mateu Telles aus Toledo, Erbauer der Orgeln der Kathedrale zu Lleyda i. J. 1544, möge als Beispiel für viele dienen. Telles verpflichtet sich nämlich, die kürzlich von dem Flamländer Perris für die Kathedrale zu Barcelona erbauten Orgeln in jeder Hinsicht zu übertreffen, indem er versichert, einige neue Register anbringen zu können, wie man solche in ganz Deutschland nicht findet. Oder es sei auf Peter Vila, Organist in Barcelona, verwiesen, welcher Berater vieler Orgelbauer war. Oder es sei nur kurz angedeutet, daß fehlerhafte Orgeln ausländischer Erbauer nach deren Wegzug aus Spanien einzig und allein von den einheimischen Meistern ausgebessert wurden. Da wären also noch viele bemerkenswerte Nachrichten über unsere eigenen Orgelbauer mitzuteilen. Doch müssen wir jetzt auf diese Einzelheiten verzichten.

II. Die Organisten

Die Anwesenheit der genannten und anderer für jetzt übergangener fremder Orgelbauer mußte auf die Entwicklung der hispanischen Orgelmusik unbedingt einen gewissen Einfluß ausgeübt haben. Ferner wird sie wohl eine Menge von Orgelspielern hervorgebracht haben, um eben die vielen auf der Halbinsel befindlichen Orgeln ertönen zu machen. Doch fehlen hierüber noch genauere Nachrichten. Aber von einem Xristoforus de Sancto Stephano von Pisa wissen wir, der in den Jahren 1418—1420 die Orgeln des Königs Alfons meisterte. Auch ist ein gewisser Perrinet Prebostel anzuführen, ein französischer oder flämischer Orgelspieler, der 1427 und folgende Jahre in Diensten des Königs Alfons stand. 1545 stellt der Domherr der Stadt Leyda einen Deutschen namens Donatus von Brandenburg als Organisten an. An der Kathedrale zu Tarragona bekleidet der Flamländer Arnandus de Lindren das Organistenamt. Diese ausländischen Organisten waren also in katalonischen Städten tätig.

Jedoch konnte ich bisher in den Städten Valencia, Saragossa, Sevilla, Burgos, Granada, Toledo und Valladolid keine ausländischen Organisten finden, nur in Santiago de Galìcia um 1539 Dionisio Memo (vielleicht Fratre Dionisio Memmo) aus Venedig.

Die Musik in Kastilien und am dortigen Königshof hat eine ganz andere Zusammensetzung als bisher geschildert wurde. Auch hier ist seit alten Zeiten eine Kapelle mit einheimischen Künstlern vorhanden. Seit Anfang des XVI. Jahrh. kommt aber, wie bekannt, eine niederländische Kapelle hinzu. Nun ergibt sich folgendes: Die niederländische Kapelle bleibt ausschließlich im Dienste des Hofes und tritt über diesen Rahmen gar nicht hinaus. Die Kathedralen anderseits behalten ihren bisherigen Kurs bei; an diese kastilianischen Kirchen werden flämische Künstler nicht berufen. Wir wissen hier von Studien der einheimischen Künstler, begegnen aber unter diesen niemals flamländischen Namen. Die Heranbildung des jungen Nachwuchses lag in Händen der einheimischen Künstler und geschah im Geiste der einheimischen Orgelkunst. Das also will berücksichtigt sein z. B. bei Beurteilung des Don Antonio de Cabezon, den Sie ja alle als Orgelkünstler und Komponisten kennen. Er war in Diensten der königlichen Kapelle und kam mit dem König nach England, Flandern, Österreich, Italien usw.; mit ihm, dem blinden Künstler, wollte die Kapelle besonderes Aufsehen erregen. Cabezon hatte damals längst seinen eigenen Stil; fremde Einflüsse hat er auf diesen Reisen nur wenige mehr aufgenommen.

III. Die Theoretiker in ihren Äußerungen über Orgelkunst

Bei dem Interesse, das den Theoretikern gebührt, ist es wohl der Mühe wert, sich etwas eingehender mit ihnen zu beschäftigen und dabei gerade auf solche Dinge zu achten, welche für das Verhalten der iberischen Theoretiker mehr oder weniger charakteristisch sind.

Zu unserm Glück sind uns von den Theoretikern des XV. bis XVII. Jahrh. nahezu 100 Werke erhalten. Bei solcher Fülle war es mir natürlich nur möglich, eine gewisse Anzahl derselben einer Durchsicht zu unterziehen. Sobald es unsere Zeit gestattet, uns weiter darein zu vertiefen, werden wir sicher gerade aus ihnen noch allerlei interessante Nachrichten und Angaben zutage fördern können. So sagt z. B. Ramos de Pareja (1440—1521): „In Hispania vero

nostra antiqua monochorda et etiam organa in C gravi reperimus incepisse."

Was nun die Orgelliteratur und deren Verfasser betrifft, sind in Kinkeldeys Buche, so bewundernswert dasselbe insgesamt ist, die spanischen Autoren nur knapp vertreten. Juan Bermudos Werke „Tripharia" und „Declaraciòn de instrumentos", ferner des Tomas de Sancta Maria „Arte de tañer Phantasia" sind Ihnen, meine Herren, zur Genüge bekannt.

Bermudo selbst betont einmal den Übelstand, daß es in Spanien zwar ganz hervorragende Organisten gäbe, daß jedoch die meisten davon in egoistischer Weise ihre Kenntnisse für sich behielten. Seine diesbezüglichen Worte lauten: „Falls man die Fachgeheimnisse, in deren Besitz die Musiker im Lauf der Zeit gelangen, in Spanien bekannt geben würde (in der gleichen Weise), wie dies in anderen Ländern geschieht, dann würde unsere Musik sich in einem Zustand größerer Vollkommenheit befinden als anderswo; denn hier (bei uns) gibt es ein besseres Auffassungsvermögen." Er fügt noch hinzu: „Diejenigen, welche Ziffern (Orgeltabulaturen) verkaufen oder verschenken, teilen nicht von der ihnen bekannten Musik das Beste mit. Die Musik, die von ihnen als gut erachtet wird, behalten sie für sich. Einige von mir eingesehene Ziffern verdienen nicht die Bezeichnung ‚Musik'." Und oftmals muß Bermudo einen Tadel aussprechen auch über den Geiz der Musiker, die auf ihren Schätzen sitzen und keine Lehrbücher schreiben; oder er muß Stellung nehmen gegen andere, die keine gute praktische Musik schreiben. Aber wohin sind jene spanischen Sammlungen intabulierter Orgelmusik gekommen, welche Bermudo bereits i. J. 1555 in dieser Weise brandmarkt? An der Stelle, wo Bermudo darauf zu sprechen kommt, welche Musik die Organisten für die Intabulierung auswählen sollen, legt er diesen nahe, es solle „Musik von Josquin, Adriano (Willaert), Jachet aus Mantua, Figueroa, Morales, Gombert und einigen anderen ähnlichen Meistern" sein. Als ausgezeichnete Organisten nennt er: Juan (Doys oder Doiz), Organist in Malaga i. J. 1552, Villada in Sevilla, Vila in Barcelona, ferner Soto und Antonio de Cabezon, Organisten der königlichen Kapelle. Als Theoretiker zitiert er Tovar in Barcelona, Franchino, Gaphorus und Clareano.

Das 1557 beendete Werk de Sancta Marias (gest. 1570) ist ohne Zweifel das tiefgründigste, das in jenen Zeiten auf hispanischem Boden geschrieben wurde. Es würde sich wohl lohnen, dasselbe

in seiner Gesamtheit neu herauszugeben. Der Meister, an den er sich ständig hält, ist Josquin. Unser Theoretiker unterzieht die Meisterwerke nicht etwa einer Kritik oder Analyse, sondern baut, indem er sich auf sie stützt, ein ganz wunderbares Lehrgebäude auf. Dabei verfügt er über eine einzigartig klare und lehrreiche Darstellungsgabe. Man könnte einwenden, daß er seine Theorien aus ausländischen Werken schöpft; aber niemand wird ihm die Klarheit seiner Doktrin — eine Eigenart der spanischen Theoretiker überhaupt — und die technische Meisterschaft seiner eingestreuten Orgelstücke absprechen wollen.

Ein Buch über Orgelkunde und Orgelmusik, das also der Theorie und Praxis in gleicher Weise angehört, ist der zu Unrecht vergessene „Libro de tientos y discursos“, betitelt „Facultad orgánica“, von Francisco Correa de Araujo, Organist in Sevilla (gest. 1663). Gedruckt wurde das Werk 1626. Correa eröffnet es mit großen Lobeserhebungen über die „Ziffern“ (für Orgeltabulatur), die bereits von Venegas und Cabezon angewandt werden; er sagt nun, daß sie eine hochzuwertende Erfindung spanischer Meister seien. Auf den 26 Folioseiten der theoretischen Einleitung spricht er von diatonischen, chromatischen und enharmonischen Kompositionen, auch von den semichromatischen und semiharmonischen „blandas“ und „duras“. Dann geht er über zu den Proportionen zu 5, 9, 11 und 18 Figuren im Takt, die er in seinen Werken zur Anwendung bringt. Ferner beschreibt er andere Werke zu 24 und 32 Figuren, die im einfachen Kompas von ihm angewandt und bis heutigentags (sc. Correa) niemals von einem spanischen Autor gedruckt sind. Correa verfügt über eine bewundernswerte Gelehrsamkeit. Seine Autoren sind Antonio de Cabezon, Morales, Peraza, Diego del Castillo, und stets führt er Proben an aus dem Musikschatz der Organisten der kastilianischen Königreiche. Auch erwähnt er des Nicolas Barroducense „Enchiridion de Musica“ und lobt die Technik des Portugiesen Manuel Rodriguez Coello (Coelho; von diesem „Flores de Musica“, Lissabon 1620). Außerdem kennt er die Werke des Manuel Rodriguez Pradillo und folgt den Salinas und Bermasco, als Komentator des Salinas, ferner dem Werk „De praeceptionibus contrapuncti“ des Vuolico Barroducense und „Tratado de géneros“ des Francisco de Montanos. Er will die Technik des Josquin des Prés und Nicolaus Gombert nachahmen und schätzt die Werke des Hernando de Cabezon sehr hoch.

Correa hat die Werke dieser Meister sehr gut studiert und sie in sich zu verarbeiten verstanden; aber er ist Revolutionär a natura. Er sucht Verwegenheiten in der Musik der Alten, um sich ihrer als Stütze seiner neuen Lehren zu bedienen. Er bemüht sich, die spanische Orgelmusik zu heben, und hofft auch besonders, sie auf die Bahn des Fortschrittes zu bringen, indem er von Lehrbüchern spricht, die bereits druckreif vorliegen und die wahrscheinlich nicht eine für ihre Veröffentlichung geeignete Zeit fanden. Vielleicht handelt es sich hier um die „Casus morales de la musica" des Correa, deren Autograph einst die in Brand aufgegangene Bibliothek zu Lissabon besaß und deren Untergang wir nicht tief genug bedauern können. Aber auch ein anderes, freilich kleineres Bedauern kann ich hier nicht unterdrücken, daß wir nämlich nicht schon jetzt in der Lage sind, ein derartig tiefgründiges Werk wie die „Facultad orgánica" in einem Neudruck der Musikwissenschaft in die Hände zu geben.

Weiter müßten wir sprechen über Cerone, einen Italiener, der seit 1592 in Spanien lebte und sein Werk „El Melopeo" (1613) in kastilianischer Sprache schrieb, obgleich er, wie er selbst gesteht, das Kastilianische „nicht por natura, sondern por arte" beherrscht, ferner über Andres Lorente und Pablo Nassarre, zwei klassische Theoretiker des XVII. Jahrh. Lorente verfaßte sein theoretisches Werk als Organist zu Alcalà, und Nassarre, von Geburt an blind, als Organist zu Zaragoza. Aber wir müssen es uns leider wieder ersparen, auf ihre Werke näher einzugehen, um noch einige Zeit zur Besprechung der musikalischen Denkmäler zu gewinnen.

IV. Die musikalischen Denkmäler

Das älteste erhaltene Werk über praktische Orgelmusik ist „Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" von Luys Venegas de Henestrosa, gedruckt i. J. 1557 zu Alcalà. Dieses Buch enthält 11 Folioseiten Einleitung und 69 Seiten Musik in spanischer Ziffernotierung für Orgel. Das Format ist 25,5×23 cm mit einem Satzspiegel von 23×15,5. Die Ausgabe ist sehr mangelhaft, als ob die Drucklegung in größter Eile erfolgt wäre. Es erschien also dies Werk zu Lebzeiten des Antonio de Cabezon, dessen Kompositionen aber erst 1577 durch seinen Sohn Hernando veröffentlicht wurden. Diese Daten müssen wir im Gedächtnis behalten, um die

Entwicklung der Orgelmusik in dieser Zwischenzeit recht zu erkennen. Als nämlich Venegas sein Werk herausgab, übten in der niederländischen Kapelle zu Madrid Michel de Bock und (vielleicht als sein Stellvertreter) Henri van Vorst das Organistenamt aus. Antonio de Cabezon und Soto versahen dasselbe Amt in der königlichen spanischen Kapelle Philipps II. Von den beiden flämischen Organisten sind uns keine Orgelkompositionen erhalten; wohl aber besitzen wir solche von den spanischen Meistern. Venegas war nun bereits in Toledo in Diensten des inzwischen verstorbenen Kardinals Juan Tavera gestanden. Bevor sein Buch 1557 erschien, mußte es, laut Venegas Angaben, viele Schwierigkeiten überwinden, das heißt wohl, es war bereits geraume Zeit vorher entstanden, d. i. in der Zeit von Cavazzoni (Venedig 1542), Willaert (1549) und Jacob Buus in Wien (Venedig 1547). In der Vorrede schreibt Venegas, er mache sich schwere Gedanken darüber, wenn er vielleicht sterben und seine Geistesschätze ungedruckt der Nachwelt und einem unbestimmten Schicksal überlassen müsse; er wählte nun das Beste aus, was von anderen Autoren existiert, um dasselbe mit Orgelziffern zu versehen. Damit hat er nun sieben Bücher gefüllt. Von dem I. Buch, dem einzigen, das gedruckt und von mir bereits transskribiert wurde, kann ich einige Photographien und die Spartierungen vorlegen. Laut Venegas brachte das II. Buch „entrada de versos“, Hymnen und „tientos“; das III. enthielt „hymnos de maytines y ensaladas y villancicos y chanzonetas“; das IV. Messen; das V. Werke zu 7, 8, 10, 12 und 14 Stimmen von Crequillon, Phinot und anderen bedeutenden Tondichtern; das VI. „canciones“ zu 4, 5 und 6 Stimmen; das VII. verschiedene glossierte Werke und „cosas para discantar“. Bedauerlicherweise kamen diese sechs Bücher nicht zur Veröffentlichung, die Originale des Venegas dürften aber für immer verloren sein, und leider ist uns keine Abschrift erhalten.

Das I. Buch, um davon noch etwas eingehender zu handeln, enthält 28 Tientos (Ricercare) für Orgel, 18 Stücke für Vihuela, eine Abteilung mit Hymnen, eine andere mit „romances“, eine weitere mit Motetten, wieder eine andere mit „canciones“ und schließlich noch eine mit „villancicos“, diese alle für Orgel. Auch finden wir „fabordones“ für Orgel und Vihuela mit ihren „glosas“ (Auskolorierung); die darin vertretenen Autoren sind folgende: ein nicht näher bezeichneter Antonio mit einer sehr großen Anzahl von Werken,

Palero (Francisco Perez Palero, Organist an der königl. Kapelle zu Granada) mit sieben eigenen Kompositionen und mit Glossen über Werke von Josquin, Jaquet, Verdelot und Mouton; Vila von Barcelona mit zwei Tientos; Julius de Modena ebenfalls mit zwei Tientos; Soto mit nur einem Tiento; Luys Alberto mit Glossen „de versos"; Gracia Baptista Nonne mit einer kleinen Glosse; Morales mit einem „verso"; Gombert mit einem fabourdon; Crequillon mit einem Stück zu 12 Stimmen für zwei Instrumente usw. usw.; viele Tonsätze sind anonym und stammen wahrscheinlich von Venegas selbst. Mit Ausnahme von Julius de Modena und Crequillon erscheinen die sämtlichen ausländischen Meister nur glossiert durch spanische Autoren.

Das Studium dieses Werkes führt nun zu sehr interessanten Ergebnissen. So z. B. die hier mit „Anonymus" überschriebenen Fabourdons müssen dem Antonio de Cabezon zuerkannt werden, da sie Hernando auch in dem Werke mit Kompositionen seines Vaters mitteilt. In beiden Quellen sind aber die Glossen verschieden; bei Venegas haben Fabourdons und Glossen einen mehr altertümlichen Charakter. Die Kompositionen mit Cantus firmus sind ruhmwürdige Zeugen einer ebenso hochstehenden wie eigenartigen hispanischen Orgelkunst. Das chorale „Pangue lingua" (nach der mozarabischen Version) und das „Ave maris stella" erscheinen in einem Tonsatz zu 2, 3 und 4 Stimmen. Im ersten Falle hält nach alter Praxis die obere Stimme die Choralmelodie fest. Im drei- oder vierstimmigen Satz hat bald der Tenor den Cantus firmus und die anderen fallen mit der anfänglichen Leitmelodie ein, bald mit Nachahmungen über das Thema kontrapunktiert; oder der Cantus firmus ist manchmal auch der Baßstimme zugeteilt; wieder in anderen Fällen zeigt sich die kombinierte Form. Diese mehrgestaltige Technik finden wir in den Werken des Antonio vor. Palero hingegen fügt in den Cantus firmus Zwischenspiele ein und teilt diese selbst der Cantus firmus-Stimme zu. In ähnlicher Weise wie diese Tonsätze wären auch die Variationen über „Conde Claros", „Las vacas" usw., oder Variationen über Romanzenmelodien, letztere natürlich als Cantus firmus gebraucht, einer eingehenden Untersuchung würdig. — Die „canciones" in dem Werke des Venegas sind in ihrer Mehrheit Anpassungen an den Stil französischer, niederländischer und kastilianischer Gesänge. Trotzdem aber haben sie ihren Eigenwert, sowohl mit Rücksicht auf ihre Kompositionstechnik wie ihren ästhetischen Ausdrucksgehalt. — Als besondere Merkwürdigkeit haben wir eine

„Fuge" zu 40 Stimmen zu erwähnen, die man nach Angabe des Venegas „mit zehn Instrumenten spielen kann". — Die Tientos dieses Buches sind wahre Kleinodien und rein ausgeprägte Schöpfungen der Schola Hispanica; sie sind von einer solchen originellen und glücklichen Eingebung, wie wir sie schwerlich in anderen zeitgenössischen Orgelschulen wiederfinden. Besonders die Tientos von Antonio vereinigen in sich Zartheit und Mystik, die würdig sind der zeitgenössischen Kunst der Halbinsel. Vielleicht findet man bei Cavazzoni, Willaert usw. eine größere Technik und feiner ausgearbeitete musikalische Linie; die feine Empfindung und Gemütsbewegung jedoch wird man allein bei Cabezon, Antonio usw. suchen. Da müssen wir nämlich berücksichtigen, daß zu jener Zeit noch maurisches Blut die spanische musikalische Kunst befruchtete, daß die dramatische Haltung, mit einer gewissen weltlichen Romantik und religiösen Mystik vermischt, der spanischen Musik eine große Ausdruckskraft verleiht, welcher die damalige Spieltechnik nicht immer voll gerecht werden konnte.

Pedrell hat im VIII. Bande seiner „Hispaniae Schola musica sacra" die Behauptung aufgestellt, daß dieser Antonio nur Cabezon selbst sein könne. Bei aller Hochachtung vor meinem Lehrer habe ich jedoch genügend Grund, diese Identität zu bezweifeln, wenn ich auch gegenwärtig noch kein endgültiges Urteil aussprechen will. Dieser Antonio, der bei Venegas angeführt ist, besitzt eine derartige Ausdruckskraft und tiefe Technik, daß ich diese Tientos des Antonio denen des Cabezon vorziehen und die beiden Namen unterschieden wissen möchte.

Vila spielte bereits 1538 die Orgel der Kathedrale zu Barcelona; er starb 1582 und hinterließ eine Menge von Schülern, die über ganz Katalonien zerstreut waren. Von ihm kennen wir bis jetzt sein Tientos-Orgelbuch nur dem Namen nach. Von diesem Künstler, zu dem nach Berichten von Augenzeugen auch Ausländer nach Barcelona eilten, um ihn auf der Orgel zu hören, hat uns Venegas zwei Tientos überliefert, die bisher noch nie veröffentlicht wurden. Ebenso lernen wir aus Venegas den Meister Julius de Modena neu kennen. Und von de Soto glauben wir behaupten zu können, daß er mit dem schon mehrmals genannten königlichen Organisten Pedro Soto, dem Zeitgenossen Cabezons, identisch ist.

Eine weitere wichtige Quelle der spanischen Orgelmusik ist das erwähnte Werk de Sancta Marias. Die darin sehr reichhaltig ge-

botenen Beispiele erfordern natürlich ein viel eingehenderes Studium, als ihnen bisher zuteil geworden ist. Von seinen „Clausulen, Pasos, Phantasien“ usw. hat P. Villalba 1914 eine Auswahl veröffentlicht, die — wie jene von Kinkeldey — jedoch nicht entfernt hinreichend ist, um eine genaue Vorstellung von der musikalischen Produktion de Sancta Marias zu geben.

Bermudo, in dem bereits zitierten Werke, gibt 13 Orgelkompositionen. Sehr interessant ist er, wenn er über einen Cantus firmus schreibt, den er in die Oberstimme verlegt; in Tonstücken völlig eigener Erfindung ist er vielleicht nicht in gleicher Weise glücklich.

Als Pedrell die Orgelwerke Cabezons herausgab, verzichtete er auf die von Cabezon und seinem Sohne Hernando geschriebenen Glossen über Werke von Crequillon, Clemens non papa, Mouton, Josquin, Verdelot, Jaquet, Lupus, Richafort, Willaert, Gombert und Verdelot. Es dürfte aber für die Kenntnis der spanischen Kolorierungstechnik von außerordentlichem Werte sein, bei einer Neuausgabe des genannten Werkes diese Glossen mit aufzunehmen.

Absichtlich gehe ich nicht ein auf „Il primo libro di Ricercari a quattro voci cantabili per Liuti, Cembali e viole d'arco ... composte per Fra Sebastiane Raval, Maestro della capella Reale di San Pietro di Palermo“ (Palermo 1596). Das Werk befindet sich in der Kathedrale zu Valladolid. Raval bewahrt noch den Stil der Orgelmusik, schöpft aber bereits aus italienischen Quellen.

In der Bibliothek des Escorial befinden sich auch zwei Manuskripte mit Orgelwerken aus dem XVI. und XVII. Jahrh. P. Villalba fand darunter je ein Stück von Francisco de Peraza aus Sevilla (gest. 1598) und von dem sehr berühmten Bernardo de Clavijo, Nachfolger des Salinas auf dem Lehrstuhl der Universität zu Salamanca und später Organist Philipps III. (gest. 1626). Eines dieser Manuskripte ist sehr reichhaltig an Werken des Aragonesen Sebastian de Aguilera (geb. 1570), zuerst Organist der Stadt Osca, 1603 Organist in Saragossa. Die uns bisher bekanntgewordenen siebzehn Orgelwerke von Aguilera sind aller Beachtung wert. Die „Falsas“ (Dissonanzen), deren Theorie de Sancta Maria ganz besonders studiert hatte, sind eine unerschöpfliche Quelle von Schönheiten in aller hispanischen Orgelmusik. Aguilera bedient sich ihrer mit geschickter und sogar meisterhafter Hand. Außer Tientos und Werken mit Cantus firmus gibt uns Aguilera eine Batalla und eine Ensalada. Seine Technik weicht bereits ab von der Einfachheit und Naivität

der Organisten des XVI. Jahrh. und eröffnet den Weg zur Orgelmusik des XVII. Jahrh.

Als verlorengegangen von der Orgelmusik des XVI. Jahrh. müssen die Werke gelten: die beiden von Hernando de Cabezon als Manuskript hinterlassenen Sammlungen mit eigenen Tonsätzen und solchen seines Vaters; ferner, wie schon erwähnt, sechs Bücher von Venegas und der Band Tientos von Vila; weiter ein Band mit Werken des Peraza, ebenfalls einer von Bernardo de Clavijo, endlich der „Libro de cifra para tecla“ von Gregorio Silvestre Rodriguez de Mesa, Organist in Granada, und der „Libro de cifra para órgano“ des Diego del Castillo.

Nun treten wir ganz in das XVII. Jahrh. ein. Für diesen Zeitraum sind wir an Orgelwerken bedeutend reicher. Als klassisches Werk dieser Periode haben wir das Repertorium des Buches „Facultad orgánica“ von Correa de Araujo anzusehen. Das Format dieses Werkes ist 28×18 cm, mit Satzspiegel 24,7×15 cm. Es umfaßt 204 Folioseiten Musik mit insgesamt 70 Originalkompositionen, die fast sämtlich von Correa stammen. Es sind Tientos, Discursos, Obras de medio registro usw. Im Inhaltsverzeichnis teilt er die einzelnen Stücke nach ihrem Schwierigkeitsgrade in fünf Gruppen. Als Überschrift gibt er eine Erklärung jedes einzelnen Werkes; sorgfältig bezeichnet er neue und gewagte Stellen in seinen Kompositionen. Correas Musik vereinigt Neuheit mit Genialität. Bei seiner genauen Kenntnis der Alten will er, wie schon oben angedeutet, dieselben nachahmen; jedoch begeistert er sich für musikalische Wagnisse und wendet sich sowohl von den Alten wie auch von den Zeitgenossen ab; er ist ein radikaler Neuerer und nimmt eine absolute Sonderstellung ein. Seine Bestrebungen waren aber von reichem Erfolg bekleidet, sowohl in fortschrittlich stilistischer wie künstlerisch ästhetischer Hinsicht. Wer nun die Orgelwerke Correas auszuführen gedenkt, darf nicht achtlos vorübergehen an der Praxis der „Quiebro“ (mordente, gruppetto) und „Redoble“ (trino), die bereits eingehend von Sancta Maria studiert und auch von Hernando de Cabezon für eine getreue Interpretation der Werke seines Vaters anempfohlen wurden. Da Correa (für das XVII. Jahrh.) den Redoble mit „R“ bezeichnet, dürften wir vielleicht eines Tages auch Aufklärung erhalten für eine echte Ausführung der hispanischen Orgelmusik des XVI. Jahrh. — Das Urteil Pedrells über Correa war nicht zutreffend, da er sich nur auf die Untersuchung eines

oder zweier seiner Werke stützte. Um diesen Meister nun allseitig richtig einzuschätzen, werden wir noch beachten, daß sein Werk drei Jahre später als die Werke von Titelouze und zwei Jahre nach Scheidts „Tabulatura nova" erschien.

Die obenerwähnten zwei Manuskripte des Escorial sind auch für das XVII. Jahrh. von größtem Interesse. Für diesen Zeitraum teilen sie Werke von Jimenez, Torrijos, Perandreu, Pau Bruna usw. mit.

Von dem sehr berühmten Luis de Aranda aus Sevilla, der als Künstler von Ludwig XIII. sehr geschätzt wurde und der als Organist der Kathedrale zu Narbonne 1660 starb, haben wir leider keine Musik gefunden, weder in Archiven noch in Bibliotheken der Halbinsel.

Katalonien und Valencia, die für das XVI. Jahrh. nicht viel Ausbeute an Orgelmusik boten, bringen uns nun für das XVII. Jahrh. einen um so größeren Reichtum zu. In der Musikabteilung der Biblioteca de Catalunya zu Barcelona besitzen wir fünf Manuskripte (Nr. 386, 387, 450, 751 und 729), die angefüllt sind mit Orgelwerken katalanisch-valencianischer Komponisten des genannten Jahrh., wie Joan Baseya aus Vich, Gabriel Menalt, Rafel Crest, Montserrat, Francese Espelt, Barnabè, Ximenes, Florcadell und Josep Solana. Da bieten sie uns also eine herrliche Auswahl ihrer Werke dar.

Unsere großen Orgelmeister des XVII. Jahrh. waren Joan Cabanilles, Pau Bruna und Josep Elias. Dieser letztere, Schüler von Cabanilles, umfaßt nur noch die letzten Jahre des XVII. Jahrh.; deshalb lassen wir ihn hier außer Betracht. Pau Bruna ist jener Blinde aus Daroka, der große Mitbewerber jenes anderen Blinden, des Organisten zu Valencia, von welch letzterem wir leider keine Werke kennen. Die Kompositionen des Bruna bezeugen Feinheit und Frische; seine Schaffenskraft ist unerschöpflich, seine Fertigkeit würdig eines Genies; seine Tientos und Versos sind von tadelloser Technik und echt spanisch in ihrer gesamten Haltung.

Der größte unter ihnen und unter den einheimischen Orgelkomponisten überhaupt ist Joan Cabanilles. Ein gut Teil seiner Werke ist uns erhalten geblieben dank der traditionellen Verehrung, die er bei unseren Organisten bis Mitte des XVIII. Jahrh. genoß. Cabanilles, geboren 1644, spielte die Orgel zu Valencia seit 1665 und ist dort gestorben um 1712. Einer Nachricht des genannten Elias zufolge wünschten die Franzosen gern, daß Cabanilles nach Frankreich übersiedeln möge, um daselbst die Orgel bei besonderen Fest-

lichkeiten erklingen zu lassen; er blieb aber seiner Heimat treu. Er übte alle Arten der Orgelkunst aus, vom Cantus firmus mit strengster kontrapunktischer Behandlung bis zu dem gewagtesten „Tiento de falsas", dessen man zu jener Zeit in Iberien nur fähig sein konnte. Cabanilles komponierte eine Unmenge von Gallardas, Folias, Batallas, Pasacalles, Paseos, Tocatas und besonders Tientos. Er war das fruchtbarste Genie der Halbinsel. Die Wagnisse des Correa verschwinden gegenüber denen von Cabanilles; noch mehr! Correa erscheint ihm gegenüber mysteriös, Cabanilles jedoch erscheint klar und mit der Stärke eines Riesen begabt. Eine große Anzahl seiner Werke ist uns verlorengegangen. Und dennoch beträgt die Zahl der in Manuskripten erhaltenen Tientos nicht weniger als 100; dazu kommt dann eine ungeheure Menge von „versos" für Psalmodie und Magnificat, Hymnen usw. Die Werke Cabanilles werden sechs Foliobände zu je 200 Seiten füllen.

Und nun habe ich noch die vier handschriftlichen Bände Orgelwerke zu erwähnen, die ich in der Madrider Nationalbibliothek ausfindig machen konnte. Sie bilden eine zusammenhängende Sammlung, betitelt „Flores de musica, obras y versos de varios organistas", welche Fray Antonio Martin Coll, Organist an S. Diego zu Alcalà in den Jahren 1706—1709, zusammenstellte. Band I (M. 1357) hat 350 Seiten; Band II (M. 1358) 185 Blätter; Band III (M. 1359) 608 Seiten; Band IV (M. 1360) 243 Blätter. Diese Sammlung ist äußerst wichtig, da der Schreiber die ausgewähltesten Werke der Organisten des XVI. und XVII. Jahrh. hier vereinigte. Leider sind fast niemals die Namen der Komponisten angegeben. Daher möchte ich Sie, meine Herren, ganz ergebenst bitten, mir für die Ermittlung ihrer Autoren und ihrer Herkunft behilflich zu sein. Wenn es Ihnen beliebt, werde ich das thematische Verzeichnis dieser Kompositionen im Druck herausgeben und es allen Interessenten der Orgelmusik des XVI. und XVII. Jahrh. bereitwilligst übersenden.

Was ich Ihnen, meine sehr verehrten Herren, in diesen Ausführungen bieten konnte, war nur eine knappe Übersicht über unsere Orgelmusik. Viele Einzelheiten und namentlich eine kritische Analyse der verschiedenen Formen, Kompositionsarten, eine nähere Charakteristik der Meister usw. mußte ich übergehen. Einem eingehenden Studium wird die Gesamtausgabe der Werke der Schola Hispanica dienen, deren Zustandekommen ich zum Schlusse meines Vortrages noch mitteilen darf.

Die Quadripartita figura in der mittelalterlichen Musiktheorie

Von Ludwig Bronarski, Genf

Wenn den mittelalterlichen Musiktheoretikern, so sehr man auch ihre Verdienste zu würdigen weiß, der Vorwurf nicht erspart werden kann, daß sie sich nicht selten in abstrakte Spekulationen und unfruchtbare Grübeleien vertiefen, so muß man andererseits auch anerkennen, daß bei vielen von ihnen ein ausgesprochener Sinn für das Praktische zutage tritt, welcher sie zu tüchtigen Pädagogen stempelt. Diese suchen dann ihren Lehrsätzen eine solche Form zu geben, welche die Aneignung dieser Lehrsätze durch die Schüler möglichst erleichtert. Die Hilfsmittel, deren sich diese Theoretiker bedienen, sind dieselben, welche in der mittelalterlichen Unterrichtsmethode auch auf anderen Gebieten mit großer Vorliebe und gutem Erfolge Anwendung fanden. Um das Verständnis zu fördern, sind die Gelehrten dieser Epoche unerschöpft in der Erfindung von allerlei Schemen, Figuren und Aufrissen, welche den Inhalt der Lehrsätze anschaulich machen sollen[1]). Und damit das Gedächtnis, an welches im Mittelalter nicht geringe Ansprüche gestellt wurden, seine Aufgabe leichter erfüllen könne, bediente man sich verschiedener mnemotechnischer Mittel, vor allem der Memorierverse, die damals so beliebt und verbreitet waren. Sogar die zahlreichen mystischen Deutungen und allegorischen Vergleiche, welche in erster Linie aus der Neigung hervorgehen, das ganze Leben mit religiösen Gedanken zu durchtränken, dienen oft zugleich den Zwecken, von denen hier die Rede ist: den Gegenstand dem Verständnis näher zu bringen und ihn im Gedächtnis tiefere Wurzeln fassen zu lassen.

---

[1]) „Quo facilior per oculos via sit" sagt Guido vor einer solchen Figur im XVI. Kap. seines Mikrologs. „Ut hoc similiter corporeo videas intuitu" usw. heißt es an einer ähnlichen Stelle bei Wilhelmus Hirsaugiensis (Gerbert, Scriptores II, 166a) usw.

Alle diese pädagogischen Hilfsmittel, Memorierverse, Figuren usw., finden wir nun auch in den musiktheoretischen Schriften des Mittelalters. Sie spielen sogar manchmal eine zu große Rolle und nehmen zu viel Raum ein. Manche Figuren exemplifizieren Sachen, die selbstverständlich sind; andere sind so kompliziert, daß sie ein längeres Studium verlangen als der Gegenstand selbst, den sie erläutern sollen. Im allgemeinen aber stellt sich dieses Element in den Traktaten der Musikgelehrten dieser Zeit als durchaus nützlich und zweckmäßig dar.

Manche Figuren haben sich sogar als so praktisch erwiesen, daß sie allgemeine Verbreitung gefunden haben. Zu diesen gehört auch die „Quadripartita“, welche als „celeberrima omnibus“ bezeichnet wurde. Es ist Aribo Scholasticus gewesen, der sich mit ihr in seiner „Musica“ eingehend beschäftigte; er hat manche Änderungen an ihr vorgenommen und sie in der neuen Form „Caprea“ genannt. Wir wollen im folgenden die Beschaffenheit und Zweckmäßigkeit der beiden Figuren einer Untersuchung unterziehen und hoffen, damit zur Lösung eines der unzähligen Probleme beizutragen, die uns die Schriften der mittelalterlichen Theoretiker bieten.

Über die Persönlichkeit Aribos ist sehr wenig bekannt. Nicht einmal seine Herkunft ist mit Sicherheit festgestellt worden[1]). Eines ist unzweifelhaft, nämlich, daß er in der zweiten Hälfte des XI. Jahrh. gelebt hat. Seine Musica muß zwischen 1068 und 1078 verfaßt worden sein, in der Zeit nämlich, da Wilhelm schon Abt (als Abt nennt ihn Aribo selbst in seiner Schrift, Gerbert, l. c., II 223a; Wilhelm ist Abt von Hirschau im Schwarzwald in den Jahren 1068—1091 ge-

[1]) Allem Anscheine nach ist Aribo ein Bayer, jedenfalls ein Süddeutscher gewesen, und hat in Freising gelebt. Ellenhard, dem er seinen Traktat gewidmet hat, ist höchstwahrscheinlich derjenige, welcher vom J. 1052—1078 Bischof von Freising gewesen. P. Utto Kornmüller (Kirchenmusikal. Jahrbuch, 1887, S. 18) meint, Aribo sei ohne Zweifel in Bayern geboren, da er mit Wilhelm von Hirschau, solange dieser im Kloster St. Emmeram zu Regensburg sich befand, sehr befreundet war (s. Gerbert, l. c., II, 223); vielleicht habe er seine Bildung in St. Emmeram selbst genossen. — Ein Beitrag zur Literatur über Aribo ist in der Dissertation von Dr. K. G. Fellerer zu erwarten; dieselbe soll unter dem Titel „Musikgeschichte Freisings von den ältesten christlichen Zeiten bis zur Auflösung des Hofes 1803“ nächstens im Verlage des „Freisinger Tagblattes“ erscheinen.

wesen) und Ellenhard noch Bischof von Freising war (1078 ist das Todesjahr Ellenhards, nicht Aribos selbst, wie Eitner in seinem Quellenlexikon, I 191, irrtümlich angibt). Sein Traktat, wie er bei Gerbert überliefert ist, stellt sich nicht als ein einheitliches Ganze dar. Es lassen sich in ihm deutlich zwei Teile unterscheiden. Was bei Gerbert auf S. 197—215a abgedruckt ist, scheint die eigentliche Abhandlung auszumachen; das Folgende ist ein Kommentar zu einigen „dunklen Aussprüchen Guidos", dieser ist aber fragmentarisch und mit Erörterungen durchsetzt, die mit ihm nichts Gemeines haben. Wir wollen uns aber nur mit dem ersten eben angeführten Teile der Schrift befassen. Dieser hat hauptsächlich die Besprechung der Quadripartita figura und der Verbesserungen, die Aribo an derselben vorschlägt, zum Gegenstand. Aribo sagt selbst: „praesens tractatus principaliter est de quadripartita figura praetitulandus" (p. 198a). Der Gegenstand ist aber eigentlich schon auf S. 200a erschöpft. Nach den Worten „Sed haec hactenus de caprea" etc. geht Aribo zu Erläuterungen des Tonsystems, der Tetrachorde, der Gattungen der Quarte und Quinte, der Kirchentöne usw. über, wobei ihm aber die Caprea offenbar als Ausgangspunkt und zugleich als Hilfsmittel gedient hat. Zum Schluß faßt er (S. 214b—215a) noch einmal dasjenige zusammen, was er über die Vorzüge seiner Caprea im Vergleich mit der Quadripartita vorher gesagt hat.

Wenn wir nun diese beiden Figuren näher betrachten und den Unterschied, der zwischen ihnen besteht und auf den Aribo so großen Nachdruck legt, feststellen wollen, stoßen wir auf die Schwierigkeit, daß diese Figuren von Gerbert dem Aribonischen Traktate nicht beigeschlossen sind[1]) (offenbar fehlten sie auch in den von ihm benutzten Handschriften). Da aber die Quadripartita figura, wie Aribo bezeugt (p. 197), sehr verbreitet war, wäre es auffällig, wenn wir von ihr in den Schriften anderer Theoretiker keine Erwähnung fänden. Und in der Tat finden wir Erörterungen über die Quadripartita im I. Bande der Scriptores von Gerbert (Otkeri Ratisbonensis, monachi aetatis incertae, mensura quadripartitae figurae. Ex Cod. Benedicto-Burano, sec. XII; l. c., p. 348) und im II. Bande derselben Sammlung im Traktat

[1]) Das wird auch wohl der Grund sein, warum weder Ambros (Geschichte der Musik, II [1892], S. 218ff.), noch P. U. Kornmüller (l. c.), noch Bäumker („Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland", S. 83ff.), welche die Quadripartita und die Caprea besprechen, den Unterschied zwischen den beiden Figuren nicht präzisiert haben.

des S. Wilhelmus Hirsaugiensis (Kap. XII f. und XL f.). Bei dem letzteren ist glücklicherweise auch eine Abbildung beigefügt (Theorema troporum seu cribrum monochordi)[1]. Andererseits läßt sich die Aribonische „Caprea“ in einer Figur erkennen, welche bei Coussemaker (Scriptores, II, 277) im VI. Buche des Speculum Musicae des Johannes de Muris reproduziert und als „Figuralis descriptio, quae quadripartita nuncupatur“ bezeichnet ist. Der Kommentar, den Joh. de Muris dazu gibt, ist eine fast wörtliche Wiederholung dessen, was Aribo über die Quadripartita figura sagt; de Muris hat aber diese Figur in der von Aribo „vervollkommneten“ Form, also derjenigen der Caprea, angenommen[2]; das geht aus den Worten „Quatuor obliquae lineae ... quatuor deserviunt tetrachordis“ (p. 278a) hervor, welche, in Übereinstimmung mit der beigegebenen Figur, mit Sicherheit auf die Caprea hindeuten.

Mit Hilfe der hier beigefügten Abbildungen, die den bei Gerbert und Coussemaker reproduzierten mit unwesentlichen Änderungen nachgezeichnet sind, können wir nunmehr an das Studium der beiden Figuren herantreten (s. S. 32 und 33).

Bevor wir aber zur Analyse der Darstellung Aribos übergehen, wollen wir uns mit der „Mensura quadripartitae figurae“ beschäftigen, wie sie von einem anonymen Verfasser in dem erwähnten Fragment des I. Bandes der Gerbertschen Scriptores (p. 348)[3] und vom Wilhelmus Hirsaug. in seiner „Musica“[4] dargestellt ist. Wilhelm

[1]) Dagegen erweist sich der dem Dialog des Abtes Oddo beigeschlossene und als „Monochordum Guidonis“ bezeichnete Aufriß nicht als eine Quadripartita figura, wie Ambros (l. c., S. 218, N. 3; vgl. auch auf S. 220 den Schluß der Note, die auf S. 219 beginnt) irrtümlicherweise angibt.

[2]) J. de Muris gebraucht aber die Bezeichnung „Caprea“ nicht. Er geht auch auf den Unterschied zwischen der Quadripartita und der Caprea nicht ein.

[3]) Gerbert hat es dem Thesaurus anecdotorum von B. Pez, VI, 1 (1729), col. 226 ss. entnommen.

[4]) Hans Müller hat in seiner Schrift „Die Musik Wilhelms von Hirschau“ (Frankfurt a. M., 1883) den ganzen Traktat Wilhelms übersetzt und mit Erklärungen versehen; im Anhang hat er die Quadripartita nach einem Wiener Kodex, und zwar in doppelter Fassung, reproduziert. Der Kommentar, den H. Müller auf S. XII ff. zum 40. Kapitel der „Musica“ des Wilhelmus gibt, stellt den Gegenstand nicht scharf genug dar und bedarf einiger Korrekturen.

hat den Gegenstand ausführlich im 40. Kapitel der genannten Schrift behandelt; außerdem enthält das folgende 41. Kapitel noch eine Wiederholung der ganzen „Mensura“ in Versen[1]). Wir geben zunächst dem Anonymus das Wort. Dieser sagt an der angeführten Stelle:

„Ein Regensburger Mönch, namens Otkerus, hat diese vierteilige Mensur erdacht[2]) und sie Theorema troporum (Darstellung der Tropen[3]) genannt, was wir als ‚Cribrum Monochordi‘ (Sieb des Monochordes)[4]) bezeichnen können. Denn in ihr siehst du deutlich, wie alle Graves, alle Finales, alle Superiores und alle Excellentes sich zusammenfinden, und zugleich siehst du alle Gattungen der Quarte und alle Gattungen der Quinte, und bis wohin der Umfang eines jeden Tones nach oben oder nach unten reicht.“

---

[1]) Diese Verse sind ein neuer Beweis dafür, daß man die „mensura quadripartitae figurae“ häufig hat durchführen müssen.

[2]) Da Guido die Quadripartita noch nicht kennt, Aribo aber schon ihre weite Verbreitung konstatiert, nimmt Ambros (l. c., S. 218, N. 3) an, sie wäre „kurz nach Guidos Zeit“ erfunden worden. Im 41. Kapitel der Musica Wilhelmi wird sie als „novum theorema“ bezeichnet. Wenn Wilhelm sie sonst einigemal „nostra figura“ nennt, braucht man nicht daraus zu schließen, daß er und nicht Otker ihr Erfinder ist; wäre dies wirklich der Fall, so hätte er seine Verdienste sicher mit größerem Nachdruck hervorgehoben; denn es fehlt dem Wilhelm an Stolz und Selbstbewußtsein nicht, wie H. Müller (l. c., S. V, VII—VIII) richtig betont. — Die Quadripartita scheint wirklich von Regensburg aus ihre Verbreitung gefunden zu haben: ihre Erfindung wird einem Regensburger Mönch zugeschrieben, und sowohl Wilhelm als Aribo, die sich mit ihr eingehend beschäftigen, standen in nahen Beziehungen zum Kloster St. Emmeram zu Regensburg (vgl. oben S. 28, N. 1). Es ist wahrscheinlich, daß Otker Mönch in eben diesem Kloster gewesen.

[3]) Das Wort „Theorema“ ist hier in seiner ursprünglichen Bedeutung zu nehmen: „was sich anschauen läßt, was etwas anschaulich darstellt“, also „bildliche Darstellung“ (wie H. Müller, l. c., S. XII, in seinem Kommentar dies Wort richtig wiedergibt), und nicht „Lehrsatz“ (wie es in Müllers Übersetzung des 40. Kap., S. 77, heißt).

[4]) So nennt auch Wilhelm diese Figur (Gerb., l. c., p. 179b und P. II. ad p. 166). Die Erklärung, welche H. Müller von dieser Bezeichnung gibt (l. c., S. XIV), scheint mir nicht zutreffend zu sein. „Sieb des Monochordes“ heißt die Figur, weil die Töne, welche auf dem Monochord „vermischt“ erscheinen („naturalis permixtio monochordi“ heißt es bei Aribo, Gerb., l. c., II, 197), in ihr geordnet, abgesondert, wie „durchsiebt“ erscheinen, vgl. weiter unten S. 40 f.

Die Quadripartita figura des Otkerus

	Γ · A · ♭B · B · C · D E · F G · a · ♭♮ · c d · e · f g · a a · c c · d d
Tetrardus	♭B · ♭ · ♭♮ ♭♮
	Γ · A · B · C (s) · D E · F G (s) · a · ♮ · c d (res) · e · f g (tes) · a a
Tritus	♭
	Γ · A B (ve) · C · D E (le) · F G · a · ♮ · (rio) c d · e f (len) · g · a a
Deuterus	♭
	Γ · A B (a) · C · D E (na) · F · G a · ♮ (pe) · c d · e (cel) · f · g a a
Protus	♭
	Γ A (Gr) · B · C D (Fi) · E · F G · a (Su) · ♮ · c d (Ex) · e · f · g a a

Die Caprea des Aribo

	Γ	A	B		C	D	E		F	G	a		♭	♮	c d	e		f g	a a		♭♮ ♭♮	c c	d d
	Γ	A	B		C	D	E		F	G	a		♭	♮	c d	e		f g	a a		♭♮ ♭♮	c c	d d
Tetrardus	Γ	A	B		C	D	E		F	G	a		♭	♮	c d	e		f g	a a		♭♮ ♭♮	c c	d d
Tritus	Γ	A	B	C	ves	D	E	F	les	G	a		♭	♮	ores c d	e		tes fg	a a		♭♮ ♭♮	c c	d d
Deuterus	Γ	A	B	a	C	D	E	na	F	G	a		♭♮		c d	e	len	f g	a a		♭♮ ♭♮	c c	d d
Protus	Γ	A Gr	B		C	D Fi	E		F	G	a Supe		♭	♮	c d Excel	e		f g	a a		♭♮ ♭♮	c c	d d

Die Quadripartita soll also dazu dienen, den Bau der einzelnen Tonarten zu veranschaulichen[1]), und dies wird dadurch erreicht, daß die „chordae constitutivae“ oder „principales“ der Tonarten[2]) auf eine Linie zu stehen kommen und somit in die Augen springen[3]). Dies behandelt Aribo ausführlicher, wie wir sehen werden. — Weiter lassen sich die verschiedenen Quarten- und Quintengattungen (wie sie z. B. von Aribo, l. c., S. 206b ff. erläutert werden) an dieser Figur leicht demonstrieren. Schließlich ist, da nach den mittelalterlichen Theoretikern der „regularis cursus“ einer jeden Tonart durch die Töne der dem gegebenen Modus entsprechenden Oktave bestimmt wird[4]), auf der Quadripartita,

---

[1]) Daher der Name „Theorema troporum“. H. Müller, welcher zur Erklärung der Quadripartita weder unsern Anonymus noch Aribo zu Rate zieht, hat die wahre Bedeutung dieser Figur nicht erfaßt. Sonst würde ihm das „Zusammenstoßen der Graves, Finales, Superiores und Excellentes auf ein und derselben Linie“ nicht als „auffallend“ erscheinen: bildet ja doch diese Anordnung eben die ganze Existenzberechtigung der Quadripartita, die Basis für alle Dienste, die sie leisten soll. H. Müller erblickt den Hauptzweck des „Theorema“ darin, daß es die Lage der Ganz- und Halbtöne anschaulich machen soll (l. c., S. XIV).

[2]) „Principales chordae dicuntur quae in troporum dispositionibus principatum sortiuntur, sicut in authento proto principales sunt istae: prima finalium, prima superiorum, prima excellentium“ (Aribo, l. c., p. 203a). Vgl. Wilh. Hirsaug., l. c., S. 164. — Es sei hervorgehoben, daß das hier zugrunde liegende Tonsystem sich aus folgenden Tetrachorden zusammensetzt:

Graves							Superiores						
			Finales							Excellentes			
A	*B*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*a*	♮	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
I	II	III	IV				I	II	III	IV			
			I	II	III	IV				I	II	III	IV

„Die mittelalterlichen Lehrer haben ... für jede Tonart eine Oktavreihe festgesetzt, mit der sie identifiziert wurde. Und zwar setzte man die authentische Oktave zusammen aus Quinte und Quarte, die plagale aus Quarte und Quinte. So erhielt jede Tonart ihre Oktave; doch stimmte die Praxis damit nicht ganz überein.“ P. Wagner, Elem. des greg. Ges., 2. Aufl. S. 112.

[3]) Diese den vier Tetrachorden entsprechenden Linien waren mit roter Farbe gezogen. („Illis quatuor principalibus locis ... minii coloris inducantur lineae“ sagt Wilhelm, l. c., p. 181a.)

[4]) Die anderen Töne wären in den Gesängen nur „ex licentia“ hinzugenommen, vgl. Theogerus (Gerb., l. c., II, 192) und Joh. Çotto (ibid., II, 244 ss.).

wie unser Anonymus hervorhebt, auch der Ambitus einer jeden Tonart deutlich zu sehen [1]).

Nach der kurzen Charakteristik der Quadripartita folgt nun bei dem Anonymus die Belehrung, wie man das Monochordbrett in vier Streifen teilen [2]) und dieselben den einzelnen Tonarten zuweisen soll;

---

[1]) Sehr systematisch und ausführlich ist alles, was sich an der Quadripartita exemplifizieren läßt, von Wilhelmus Hirsaug. behandelt und im XII. und XIII. Kap. seiner „Musica“ zusammengefaßt worden. Bei Wilhelm steht außer der eigentlichen Quadripartita mit der Monochordmensur noch eine andere Figur (Gerbert, l. c., Fig. A ad p. 165), die mit der Quadripartita verwandt ist und sozusagen ihren Extrakt darstellt: es ist nur ein Schema mit den „constitutivae chordae“ und entsprechend angeordneten Aufschriften, welche die ganze Lehre kurz und klar zusammenfassen.

[2]) Dabei soll noch Raum für die Tonbuchstaben frei gelassen werden; dieselben sollen mit Rücksicht auf die vorzunehmende Struktur der Quadripartita an der obersten und untersten Linie nach der durchgeführten Mensur des Monochordes gesetzt werden. Die untere Tonbuchstabenreihe sollte offenbar, nachdem die Figur schon fertig gezeichnet war, ausgewischt werden, sonst müßte sie störend wirken, da sie mit den in der Abteilung des Protus aufgefundenen Tönen nicht übereinstimmt. Wilhelm, welcher ausdrücklich verlangt, daß die Tonbezeichnungen, die über das $\frac{a}{a}$ hinausgehen, nach der durchgeführten Konstruktion getilgt werden („peracta structura litterae duplices nete excellentes deleantur, ut figura per se integritate sui consistat“, p. 181), schweigt über ein analoges Verfahren bezüglich der ganzen unteren Tonbuchstabenreihe: offenbar hielt er ein solches für selbstverständlich. Auf den bei Gerbert und Müller reproduzierten Figuren ist sie jedenfalls nicht vorhanden. Die obere Tonbuchstabenreihe dagegen, welche die grundlegende Mensur bezeichnet und zugleich den Tönen des Tetrardus entspricht (und daher nicht entfernt zu werden braucht), bildet eine Abteilung für sich, die zu den anderen als fünfte hinzukommt, obwohl sie nicht dieselbe Bedeutung hat wie jene. Wenn Wilhelm also von „quinque intervalla linearum ductu distincta“ (p. 179b) spricht, so braucht man hier nicht einen korrumpierten Text anzunehmen (wie es H. Müller, l. c., S. XII tut), der im Widerspruche stünde damit, daß die Abteilung des Tetrardus zugleich die Mensur des Monochordes enthält („non solum tetrardi sed etiam dispositionem regularis continet monochordi“, Wilhelm, l. c., p. 179b); denn das „Intervallum“ des Tetrardus enthält nur die Linien, mit welchen die Töne bezeichnet sind, nicht aber die Tonbuchstabenreihe. In den einzelnen Abteilungen der Tonarten sollen nämlich nach der Vorschrift Wilhelms (p. 181a) nur diejenigen Tonbuchstaben aufgezeichnet werden, welche die „constitutivae chordae“ der betreffenden Tonart bezeichnen; und so ist es auch in den bei H. Müller nach der Wiener Handschrift reproduzierten Figuren zu sehen, im Gegensatz zu der Gerbertschen Reproduktion, in welcher allen Tönen in allen Abteilungen ihre Buchstaben beigesetzt sind.

der Kürzung halber läßt der Anonymus die einzelnen Teile der Figur mit den Anfangsbuchstaben (er nennt sie später „Monogrammata") der Tropen bezeichnen (*Te* für Tetrardus, *Tr* für Tritus, *De* für Deuterus und *Pr* für Protus) und fährt dann fort (l. c., p. 348b, Z. 13 ff.):

„Nachdem du die Mensur des Monochordes nach Guidos Art durchgeführt[1]) und die einzelnen Töne mit Punkten und Buchstaben an der obersten und untersten Linie bezeichnet hast, setze das Lineal quer über das Brett von einem Punkte zum andern und, mit Γ[2]) den Anfang machend, ritze die einzelnen Querstriche ein, den folgenden Monogrammen[3]) gemäß, die dich belehren werden, wo du diese Querstriche ziehen sollst."

Es folgt nun eine Formel, welche, so wie sie bei dem Anonymus ohne Kommentar steht, nicht leicht zu verstehen ist, um so weniger, als sie bei Pez und Gerbert einige Fehler enthält und die „Monogramme" in ihr nicht in Gruppen, wie sie zusammengehören, verteilt sind. Die genannte Formel findet sich aber auch bei Wilhelm. Ich lasse sie hier folgen, wie sie bei ihm steht (Gerbert, l. c., p. 182), jedoch ohne die hinzugefügten Tonbuchstaben:

Te | *Te, Tr* | *Sy*[4]), *Te, De* | *Se*[4]), *Te, Tr* | *Te, De, Pr* | *Te, Tr, De, Pr* | *T, Tr, Pr* | *Te, De, Pr* | *Te, Tr, De, Pr* | *Te, Tr, Pr* | *Sy Te, De, Pr* | *Se Te, Tr* | *Te, Sy Tr, De, Pr* | *Te, Tr, Se De, Pr* | *Te, Tr, Se Pr* | *Te, De, Pr* | *Te, Tr, De, Pr* | *Te, Tr, Pr* | *De, Pr* | *Tr* | *De, Pr* | *Pr* |

Um einen Schlüssel zum Verständnis dieser Formel zu gewinnen, muß man scharf ins Auge fassen, was den Hauptzweck der Quadripartita bildet. Es handelt sich nämlich darum, die den vier Tonartenpaaren (je eine authentische mit ihrer plagalen) entsprechenden Mensurae so zu ordnen, daß die analogen „chordae constitutivae" je auf einer Linie zu stehen kommen. Daraus folgt notwendiger-

---

[1]) Wilhelm (l. c., p. 180a) zitiert wörtlich die Guidonische Mensur aus dem III. Kap. des Mikrologs. Es fehlt in dieser Mensur nur das Synemmenon gravium (♭ *B*). Wenn H. Müller, nachdem er dies konstatiert hat, weiter sagt (l. c., S. XIII), es fehlen noch „die Halbtöne des Tritus und Deuterus und das Synemmenon des Protus und Deuterus", so vermengt er hier die eigentliche Mensur des Monochordes mit ihrer Projektion in die „Intervalle" der einzelnen Tonarten, Sachen, die man, der klaren und systematischen Darstellung wegen, auseinanderhalten soll.

[2]) Bei Pez und Gerbert heißt es fälschlich „a *G*".

[3]) Das bei Gerbert stehende Wort „monogramma" ist in „monogrammata" zu korrigieren, wie es bei Pez richtig heißt, vgl. auch bei Wilhelm, l. c., p. 179.

[4]) Über die Bedeutung des *Sy* und *Se* s. weiter unten.

weise, daß die Reihe der Töne für jedes Tonartenpaar im Verhältnis zu der nächsten Reihe verschoben werden muß und daß — wenn wir vom Tetrardus zum Protus, d. h. von oben nach unten vorschreiten — die Linie bzw. die Saite[1]) jedesmal kürzer sein muß. Trotzdem braucht man nicht für jedes Tonartenpaar die Mensur eigens vorzunehmen. Haben wir die Töne für den Tetrardus mathematisch festgesetzt, so können wir mit Leichtigkeit die Punkte bezeichnen, wo sich in den anderen Teilen der Quadripartita die Töne der übrigen Tonartenpaare befinden; wie wir sehen werden, müssen nur sehr wenige Töne im Tritus, Deuterus und Protus nachträglich speziell bemessen werden. So liegt unter dem *A* im Tetrardus das *Γ* des Tritus, unter dem ♭*B* des Tetrardus das *Γ* des Deuterus, unter dem *B (H)* des Tetrardus das *A* des Tritus usw., wie wir es der Figur deutlich ansehen können und wie es den mathematischen Verhältnissen entspricht. Nun hat die von unserem Anonymus vorgeführte Formel den Zweck, kurz zu belehren, wie man die Querstriche ziehen soll, um die Mensur möglichst schnell in allen vier Abteilungen durchführen zu können. Nachdem man sie nur an den beiden äußeren Linien vorgenommen hat, braucht man die entsprechenden Punkte dieser beiden Linien mit dem Lineal zu verbinden, aber zuerst einen Querstrich nur im ersten Teil der Figur zu ziehen: dieser wird den Ton *Γ* im Tetrardus bezeichnen, und dies wird durch das erste „Monogramm" der Formel angedeutet; das Lineal an die beiden nächsten Punkte verschiebend, ritzt man jetzt einen Querstrich über zwei Streifen ein und bekommt auf diese Weise den Ton *A* im Tetrardus und zugleich den Ton *Γ* im Tritus (diesen Tönen entspricht die zweite Silbengruppe in unserem Schema) usw.[2]). Wir brauchen mit diesem Kommentar nicht weiter fortzufahren; es genügt, wenn ich jetzt die Formel wiederhole, indem ich den einzelnen Silben die entsprechenden Töne beigebe und die Gruppen nicht horizontal, sondern vertikal aufschreibe: die Lage der Silben wird dann derjenigen der Querstriche in der Figur entsprechen. Es sei noch hervorgehoben,

[1]) Die Quadripartita hat leicht dazu führen können, vier Saiten auf dem Monochorde anzubringen. Da sie aber in erster Linie keine mathematisch-akustischen Demonstrationen bezweckte, ist die Vierzahl der Saiten keine unbedingte Voraussetzung. Daß sie auf Monochorde mit einer Saite angebracht wurde, scheint auch aus den Erörterungen der Theoretiker über die Quadripartita hervorzugehen.

[2]) Wilhelm (l. c., p. 180b) beginnt umgekehrt mit den höchsten Tönen und schließt mit den tiefsten, d. h. er geht von rechts nach links vor.

daß, wenn eine Silbe dem Tone ♭*B*[1]) oder ♭ entspricht, ihr das *Sy*(nemmenon) beigesetzt wird; für die Töne *B (H)* und ♮ steht in solchen Fällen das *Se*(mitonium); bei Pez sind diese *Sy* und *Se* von den nächstfolgenden Silben, welche den Tropus andeuten, richtigerweise durch Punkte nicht getrennt.

Te — Γ	*Te — A*	*Sy Te — ♭B*	*Se Te — B*	*Te — C*	*Te — D*
	Tr — Γ		*Tr — A*		*Tr — C*
		De — Γ		*De — A*	*De — B*
				Pr — Γ	*Pr — A*

Te — E	*Te — F*	*Te — G*	*Te — a*	*Sy Te — ♭*	*Se Te — ♮*
Tr — D		*Tr — F*	*Tr — G*		*Tr — a*
	De — D	*De — E*		*De — G*	
Pr — B	*Pr — C*	*Pr — D*	*Pr — E*	*Pr — F*	

Te — c	*Te — d*	*Te — e*	*Te — f*	*Te — g*	*Te — aa*
Sy Tr — ♭	*Tr — c*	*Tr — d*		*Tr — f*	*Tr — g*
De — a	*Se De — ♮*		*De — d*	*De — e*	
Pr — G	*Pr — a*	*Se Pr — ♮*	*Pr — c*	*Pr — d*	*Pr — e*

	Tr — aa[3])		
De — g[2])		*De — aa*[4])	
Pr — f[2])		*Pr — g*[4])	*Pr — aa*[5])

Wie wir uns aus dieser Zusammenstellung leicht überzeugen können, fehlen in ihr nur noch die folgenden Töne: im Tritus — *B*,

[1]) Der Ton ♭*B* steht außer dem mittelalterlichen Tonsystem; wenn er hier in Betracht gezogen wird (er steht auch in der Figur des Wilhelmus), so geschieht dies nur mit Rücksicht auf den Ton *Γ*, den er im Deuterus aufzufinden hilft. In den anderen Tonartenpaaren ist dieser Ton nicht berücksichtigt, weil er nicht mehr nötig ist. — Wie das Synemmenon gravium auf dem Monochorde abgemessen wird, das gibt weder Guido noch Wilhelm an. Nach der Mensura monochordi bei Gerbert, I, 347 s., soll das ♭*B* als Unteroktave des ♭ gefunden werden; Aribo (l. c., p. 221) läßt es als Unterquinte von *F* bestimmen.

[2]) Die Töne *g* im Deuterus und *f* im Protus werden als unter dem ♭♭ der grundlegenden Mensur liegend aufgefunden.

[3]) Der Ton *aa* im Tritus wird als unter dem ♮♮ der grundlegenden Mensur liegend aufgefunden.

[4]) Die Töne *aa* im Deuterus und *g* im Protus werden als unter dem *cc* der grundlegenden Mensur liegend aufgefunden.

[5]) Der Ton *aa* im Protus liegt unter dem *dd* der Hauptmensur.

E, ♮, *e;* im Deuterus — *C*, *F*, ♭, *c*, *f;* im Protus — ♭. Wie diese Töne aufgefunden werden, darüber belehrte der Anonymus in seinen weiteren Auseinandersetzungen, die bei Pez und Gerbert plötzlich abbrechen. Das Fehlende finden wir aber bei Wilhelm (l. c., p. 180b bis 181a und p. 182). Die Töne *B (H)*, *E*, ♮ und *e* im Tritus werden vom Tone *A* aus durch Neunteilung aufgefunden, so wie es Guido im III. Kap. seines Mikrologs (Gerb., II, 5) lehrt und wie dies Wilhelm nach ihm wiederholt hat (l. c., p. 180a): die Abschnitte, welche den Verhältnissen von $^8/_9$, $^6/_9$, $^4/_9$ und $^3/_9$ entsprechen, bezeichnen die gesuchten Töne. Die im Deuterus fehlenden Töne würden sich nach Guidonischer Art folgendermaßen ergeben: der Ton *C* wäre durch Vierteilung als Oberquart des *Γ* zu finden, eine neue Vierteilung vom Tone *C* aus würde die Töne *F* ($^3/_4$) und *c* ($^2/_4$) ergeben, unter dem *c* des Deuterus liegt aber auch das ♭ des Protus; das ♭ und das *f* im Deuterus wären als die Quart bzw. Oktav des *F* (auch durch Vierteilung) zu bestimmen. Ein solches Verfahren ist aber ziemlich umständlich, und Wilhelm schreibt eine viel weniger komplizierte Mensur vor: er läßt die zwischen den Abteilungen für den Tritus und Deuterus liegende Linie in zehn gleiche Abschnitte teilen, und zwar vom Tone *A* aus, wie dieser für den Tritus bemessen wurde; dem Verhältnis von $^8/_{10}$ entspricht dann der Ton *C*, demjenigen von $^6/_{10}$ der Ton *F*, demjenigen von $^4/_{10}$ der Ton *c* (und mit ihm ist auch das ♭ im Protus gegeben), demjenigen von $^3/_{10}$ der Ton *f*. Das geht wirklich rasch vor sich, aber die Zehnteilung bringt in die Figur ein fremdes Element hinein, da diese sonst auf der 2- (bzw. 4-) und 3- (bzw. 9-)Teilung beruht. Die durch die Zehnteilung gefundenen Töne entsprechen nur annähernd denjenigen, welche durch Vierteilung auf Guidonische Art bestimmt würden. Der Unterschied ist jedoch so unbedeutend, daß er wirklich nicht in Betracht gezogen zu werden braucht. — Es bleibt nur noch übrig, das ♭ im Deuterus zu bestimmen: „Synemmenon deuteri, quod solum restat, sesquialtera proportione facilius reperire poteris“ (l. c., p. 181a). Hier soll es entweder „sesquitertia proportione“ heißen, und dann wäre der Ton ♭ als die Oberquart von *F* im Deuterus aufzufinden, oder die Mensur in der „sesquialtera proportio“ ist als „remissa“ (vgl. Gerbert, II, 221 ss.) und das ♭ als Unterquinte von *f* gedacht[1]).

[1]) Ich glaube, daß die Art, auf welche H. Müller (l. c., S. XIV) das ♭ im Deuterus erhalten will (nämlich durch Fünfteilung vom *Γ* des Tritus aus, wobei das Synemmenon am Ende des dritten Abschnittes liegen würde), dem

Schließlich möchte Wilhelm auf der Quadripartita noch die Differentiae angedeutet sehen: „Sed quoniam ad exercitandum valde utilis est, etiam ipsa differentiarum loca intimanda videntur". Wie aus den darauffolgenden Worten hervorgeht, meint er damit die Rezitationstöne, die Tenores (über welche er sich im XX. Kap. seiner Musica ausläßt); diese bilden den ersten Ton der Differenzen, welche eben die Aufgabe haben, die Verbindung zwischen dem Rezitationston der Psalmformel und dem Anfang der Antiphone herzustellen. Es sind dies, wie Wilhelm sagt, im ersten Kirchenton der Ton *a;* im zweiten — *F;* im dritten — *c;* im vierten — *a;* im fünften — *c;* im sechsten — *a;* im siebenten — *d;* im achten — *c.*

Nunmehr können wir zu Aribo übergehen. Dieser behandelt die Quadripartita figura als eine gut bekannte und weitverbreitete Erfindung. Er läßt sich daher nicht näher in die Art ein, auf welche diese Figur zustande gebracht wird, was um so erklärlicher ist, als er an ihrer überaus komplizierten Mensur Anstoß nimmt und sie überhaupt durch etwas anderes, Praktischeres zu ersetzen trachtet. Wir wollen aber Aribo nicht vorgreifen, und lassen ihn lieber selbst sprechen. Nach der kurzen Dedikation an Ellenhardus[1]) fängt sein Traktat folgendermaßen an (Gerbert, l. c., p. 197a): „Es gibt eine vierteilige Figur, welche bei den Neueren so sehr in Ehren steht, daß es kaum Monochorde gibt, auf welchen sie nicht angebracht wäre. Sie wird so konstruiert, daß eine Reihe die Mensur des ersten und zweiten Tones zugleich umfaßt, die zweite Reihe diejenige des dritten und vierten, die dritte die Mensur des fünften und sechsten, die vierte jene des siebenten und achten. Diese Anordnung ist nicht von geringem Nutzen. Denn, wie man nach der allgemeinen und nicht geordneten Reihe des Alphabets die vocales, semivocales und mutae im besonderen zusammenzufassen pflegt, ebenso waren nach der natürlichen, vermischten[2]) Tonreihe des Monochordes die Tropen mit ihren plagalen speziell voneinander zu unterscheiden, wie auch

---

Sinne, in welchem Wilhelm hier das Wort „sesquialtera" gebraucht hat, nicht entspricht. Wilhelm hätte sonst seine Absicht offenbar deutlicher ausgesprochen.

[1]) Dieselbe wurde zuerst von Pez, Thesaurus anecdotorum, VI. 1, col. 222 abgedruckt.

[2]) „Vermischt", nämlich in bezug auf die einzelnen Kirchentonarten.

die Elemente klar abgesondert erschienen, nachdem sie aus ihrer ursprünglichen Vermischung herausgehoben worden sind. Nachdem wir die einzelnen Tonarten ausgeschieden haben, sehen wir deutlicher, wie der Protus mit seinem plagalen aus der prima gravium in *A* und prima finalium in *D* (aus der prima superiorum in *a* und der prima excellentium in *d*)[1]) besteht. Auch sehen wir deutlicher, wie der Deuterus mit seinem plagalen aus der secunda gravium, secunda finalium, secunda superiorum, secunda excellentium konstruiert wird, in *B*, *E*, ♮, *e;* wie der Tritus mit seinem plagalen aus allen dritten, in *C*, *F*, *c*, *f*, und schließlich, wie der Tetrardus und sein plagalis aus allen vierten gebildet wird, nämlich aus der quarta gravium in *D*, welches *D* doppelter Natur ist, da es ebenso der vierte Ton der Graves, wie auch der erste unter den Finales ist, (weiter aus *G*, *d* und *g*)[2]). Dies alles wird im folgenden klarer werden, wenn wir die Natur der hauptsächlichen (prinzipalen) Töne der Tetrachorde, welche die Tropen bilden, zur Genüge erklärt haben werden, da unsere Schrift hauptsächlich als ‚Verhandlung über die vierteilige Figur' zu überschreiben ist".

Es ist nicht zu leugnen, daß die Quadripartita für Unterrichtszwecke ein wirklich praktisches Hilfsmittel abgeben mußte, und es kann nicht wundern, daß bei den mittelalterlichen Musiktheoretikern, welche eine solche Vorliebe für Schemen und Figuren hatten, „paucissima sine ea erant monochorda". Wilhelm hebt einigemal ihre Nützlichkeit hervor. Auch Aribo anerkennt ihre großen Vorzüge; er ist aber mit ihr nicht vollständig zufrieden und hat manches an ihr auszusetzen („Est tamen aliquid in eadem figura, quod mihi ... non videtur usque ad fundum penitus esse limpidum", l. c., p. 198a). Er will sie verbessern und geht deshalb in seinem Traktate gleich zur Besprechung ihrer Mängel über. Im allgemeinen formuliert er seine Vorwürfe also, daß er sagt, die Quadripartita entferne sich zu sehr von der „primitiva regularis dispositio" des Monochordes („de-

---

[1]) Die Worte in den Klammern stehen bei Gerbert nicht, ich habe sie aber, analog zum folgenden, hinzugefügt. Der entsprechende Passus bei Joh. de Muris (Coussemaker, l. c., p. 277, letzte Zeile bis p. 278, Z. 1—2) soll folgendermaßen korrigiert werden: „... constat prima gravium, id est *A*, prima finalium, id est *D*, prima superiorum, id est *a*, et prima excellentium, id est *d*."

[2]) Dies steht bei Gerbert nicht, muß aber ergänzt werden; vgl. auch Joh. de Muris, l. c., p. 278a.

generat a sua genitrice", p. 198a). Dies käme davon, daß 1. alle Graves, alle Finales, alle Superiores und alle Excellentes je in eine Linie zu stehen kommen, was ganz und gar unzulässig ist, da auf dem Monochorde jedes dieser vier Tetrachorde seinen eigenen Platz hat; 2. daß die quarta gravium *(D)* und die prima finalium *(D)*, ebenso wie die quarta superiorum *(d)* und prima excellentium *(d)* auf dieser Figur getrennt sind, während sie in der „naturalis structura monochordi" ein und dieselbe Stelle haben; 3. daß der Tetrardus auf der Quadripartita als der tiefste Ton (obwohl er auch zu oberst steht), der Protus aber als der höchste erscheint, was ebenfalls „contrarium est naturae monochordi". Tatsächlich ist der Deuterus im Vergleiche mit dem Protus nach links verschoben, ebenso der Tritus im Verhältnis zum Deuterus, und der Tetrardus natürlicherweise noch mehr, was zur Folge hat, daß die Lage der Modi auf der Quadripartita ihrer Natur direkt widerspricht. Aribo hat nun versucht, die Quadripartita mit der Natur des Monochordes in Übereinstimmung zu bringen („si quid naturalius occurreret indagavi", p. 198b). Er hat also eine Figur erfunden, welche zwar „ihrer Mutter sehr ähnlich ist", aber „quae habet in uno loco quartam gravium, primam finalium, quartam superiorum, primam excellentium; quae habet in quatuor locis diversis graves, finales, superiores, excellentes (dieses Wort fehlt bei Gerbert); quae habet protum gravissimum, tetrardum acutissimum" (p. 198b). Somit ist also alles „verbessert", was Aribo mißfallen hat. Das wurde so zustande gebracht, daß er die Tonreihen in allen vier Abteilungen nicht jedesmal verschob, sondern dieselbe Mensur auf allen vier Linien wiederholte. Damit aber die „chordae constitutivae" leicht als solche zu erkennen seien — da sie jetzt nicht mehr auf e i n e r Linie stehen konnten —, hat er sie durch schräge, rote Striche miteinander verbunden („quatuor obliquae lineae minio superinductae", p. 198b).

Diese Caprea ist also sehr leicht zu konstruieren; bei der Quadripartita muß jede der vier Tonreihen für jedes Tonartenpaar eigens gesucht werden, was tatsächlich sehr umständlich ist, selbst wenn man die „Monogramme" Otkers zu Hilfe nimmt. Auf der Caprea dagegen braucht die Tonreihe nur einmal abgemessen zu werden. Aribo rühmt daher seinem „tropicum theorema" nach, daß es nicht nur „wahr" („habet naturae veritatem secundum antiquissimam monochordi nativitatem"), sondern auch sehr leicht zu bewerkstelligen ist, da bei ihm „simplex monochordi mensura fit hac parum celerius",

während bei der Quadripartita, welche die Grundlage für seine Figur bildet („quae mihi causa fuit huius"), die Mensur sehr kompliziert ist („illius tanta est in metiendo difficultas, tam inextricabilis perplexio, ut admodum dura sit eiusdem textura"). Deshalb hat er die neue Figur „Reh" genannt („nostri theorematis novitatem propter eius mensurae celeritatem nuncupavi capream", p. 199b)[1].

Die leichte technische Ausführbarkeit der Caprea ist ein Vorteil, der sich nicht leugnen läßt. Vom Standpunkte der „Natur des Monochordes" haben die Änderungen, welche Aribo an der Quadripartita vorgenommen hat, auch vieles für sich. Während aber die Caprea vor allem an der Einheit der Tonreihe festhalten will, geht die Quadripartita vom Begriffe der Tonart aus und prägt durch Übereinanderstellung der Haupttöne der verschiedenen Tonarten die Lehrsätze über den Bau derselben mit noch größerer Schärfe als die Caprea ein.

Joh. de Muris scheint der Aribonischen Figur den Vorzug zu geben: wir haben gesehen, daß er im „Speculum musicae" die Quadripartita in der Form der Caprea vorbringt[2]. Im XIV. Jahrh. gehört aber die große Verbreitung der Quadripartita (in jeglicher Form) nur mehr der Geschichte an; das geht aus folgenden Worten Joh. de Muris hervor: „Quadripartita figura ... antiquitus tempore suo inventionis in tantum fuit venerabilis, ut paucissima sine ea essent monochorda" (l. c., p. 277). Die Theoretiker, deren Hauptinteresse die Musica mensurabilis an sich gezogen hat, kümmern sich weniger um „bildliche Darstellung der Tonarten".

[1]) Was Aribo sonst noch über die Caprea und die Quadripartita sagt, bedarf nach den obigen Erörterungen keiner Erläuterungen mehr. Es sei nur noch hervorgehoben, daß der Text der letzten Zeilen auf S. 199b bei Gerbert offenbar folgendermaßen lauten soll: „quod dispositiones troporum ita varie incipiunt, ut prima (scil. dispositio) secundam tono, secunda tertiam semitonio, tertia quartam tono praecedat, cum potius" usw. Auf S. 215a, Z. 22 soll anstatt „in depositione" „in dispositione" stehen.

[2]) Dies kann aber auch einfach darauf zurückzuführen sein, daß Joh. de Muris die Musica Aribonis für seinen Traktat überhaupt als eine der Quellen verwertet hat.

Drei Missale-Hss. deutscher Herkunft in der Batthyány-Bibliothek zu Karlsburg (Siebenbürgen)

Von Erhard Drinkwelder, O. S. B., St. Ottilien

Ignaz Graf von Batthyány, geb. 1741, Bischof von Siebenbürgen 1780—1798, war darauf bedacht, das kirchliche[1]) und wissenschaftliche[2]) Leben seines Klerus zu heben. In seiner Bischofstadt Karlsburg gründete er eine mit einer Sternwarte verbundene Bibliothek, für die er nach Möglichkeit Handschriften sammelte. Unter den liturgischen Handschriften, die ihm erreichbar waren, finden sich auch drei Missalien deutscher Herkunft. Da sie der deutschen Forschung meist unbekannt geblieben sind, möge ein Hinweis darauf gestattet sein.

Die älteste (Bibliotheks-Signatur neu: II 109, alt: F_5 V 7) ist eine Sammlung dreißig gregorianischer Messen aus St. Martin „in valle Gränicz" — der Granitzenbach ist ein Nebenfluß der Mur — in Steiermark aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrh., jedenfalls nach 1246 (fol. 41′) mit einem Nekrolog aus der Mitte des 14. Jahrh. Sie umfaßt 111 Blätter in der Größe 250×180 mm.

Auf den ersten sechs Blättern stehen die Präfationen und Communicantes-Gebete für die verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres. Auf fol. 3 sind von einer Hand des 14. Jahrh. Orationen von der hl. Helena nachgetragen, ebenso eine Benedictio vini. Vor Te igitur ist auf fol. 3′ ein ganzseitiges Kruzifixbild, im Kanon fehlt noch der Zusatz „pro quibus tibi offerimus", ebenso das Amen vor und nach dem Memento Defunctorum.

Der Friedenskuß wird erteilt mit den Worten: *Pax Christi et Ecclesiae exsultet in cordibus nostris.* Im 14. Jahrh. wurden zwei Kommuniongebete beigefügt: *Domine Jesu Christe, qui ex voluntate Patris* und *Concede, Domine Jesu Christe.*

Von dem Vertrauen, das man auf diese gregorianische Meßreihe setzte, zeugt die einleitende Rubrik: *Si quis has XXX missas pro*

[1]) Norma clericalis 1781.

[2]) Leges Eccl. Hung. 1785 ff. und Werke des hl. Gerard O. S. B. 1790.

se sive pro alio amico vel quaccunque necessitate aut infirmitate ac tribulatione sine intermissione celebrare fecerit, absque dubio infra XXX dies exauditur.

Die Meßreihe enthält zunächst zehn Messen von Festen des Herrn nach der Ordnung des Kirchenjahres, beginnend mit der Messe des ersten Adventsonntags, schließend mit der Messe vom hl. Kreuz *Nos autem.* Dazwischen die Messen von Weihnachten *(Puer natus est)*, Epiphanie, Septuagesima, Palmsonntag, Ostersonntag, Himmelfahrt, Pfingsten und Dreifaltigkeit. Auch die Passion des Palmsonntags ist aufgenommen und von einer späteren Hand mit einigen Neumen und den drei Buchstaben *a c t* versehen, um sie für den Vortrag durch drei verschiedene Sänger einzurichten.

Die weiteren sieben Messen sind Heiligenmessen und beginnen mit der Marienmesse *Vultum tuum,* der eine spätere Hand die Messe *Salve sancta parens* am Rande beigefügt hat. Sie schließen mit der Allerheiligenmesse *Gaudeamus omnes.* Nun folgen drei Votivmessen:

pro salute vivorum: Sicut oculi,
pro mortalitate hominum: Salus populi,
pro peccatis: Si iniquitates.

Daran schließen sich zehn Totenmessen, davon fünf mit dem heutigen Introitus *Requiem* und fünf mit dem Introitus *Si enim credimus.* Sie sind bestimmt für die Seelenruhe der verstorbenen Päpste, Bischöfe, Äbte, Geistlichen, Könige, Laien, Jungfrauen, Witwen, Waisen, endlich für alle Verstorbenen.

Nach Belieben des Priesters können statt der angegebenen Meßformularien auch andere Verwendung finden. Zu diesem Zwecke ist noch ein Anhang zu freier Auswahl beigefügt, und zwar die Messe von den 24 Ältesten der Apokalypse *XXIIII seniorum: Sapientiam,* vom hl. Achatius, der hl. Dorothea, vom Fronleichnamsfest mit der Sequenz *Lauda Sion,* von der Kirchweihe und vom hl. Ulrich. Auf fol. 47 beginnt mit *Circumcisio* das Kalendarium mit dem nötigen Raum von je einer Kolumne für die Eintragung der Todesfälle. Die Eintragungen reichen bis Ende des 15. Jahrh., manche wurden später wieder ausradiert, einige ausradierte durch neue ersetzt. Von den Festtagen des Kalendariums sind bemerkenswert: im Januar: Helena (später eingefügt), Erhard, Julian; im Februar: Walpurga; im März: Chunigund, Gertrud, am 27. März Resurrectio Domini mit dem späteren Zusatz: *Eodem die Rudberti episcopi;* im Mai: Florian, Gothard, Gangolf;

im Juni: Erasmus, Bonifaz, Alban, Paulinus; im Juli: Vdalricus, Kylian, Translatio s. Benedicti; im August: Justinus (später eingefügt), Oswald, Afra und als spätere Eintragung Radegund, Rufus; September: Magnus. Mit dem 18. November schließt zunächst das Kalendarium, da die folgenden Blätter irrtümlich erst an einer späteren Stelle eingebunden sind, auch da in der Folge 3.—6. Dezember, 29. November bis 2. Dezember. Auf einem der dazwischengebundenen Blätter findet sich für die Lichtmeßprozession als Gesang angegeben:

Ave gratia plena, Dei genitrix virgo.

Von den eingetragenen Todesfällen seien erwähnt:

27. Januar: Gregorius plebanus in sancto Paulo
Georius (sic) *scolasticus obiit in sancto Paulo.*

11. Februar: fridricus sartor occisus.

3. April: Chunigundis Chrembserin obiit anno d. MCCCLXXXV.

29. August: Hic obiit wilhelmus freyberger presbiter et monachus et plebanus in sancto martino in valle gränitz.

30. November: Ambelbertus Fundator huius Loci Sancti Martini.

2. Dezember (nach einer Rasur): *tzelnpach dictus hasenpalch laicus obiit anno d. MCCCLXXXV.*

Katherina (uxor) Sutoris de... obiit anno d. MCCCLXXXVI.

17. Dezember: Wilhalmi presbiteri ad sanctum Martinum confrater noster.

Die Kirche St. Martin wurde also von einem Benediktinermönch betreut. Zum Schluß, fol. 111′, ist noch eine Oration vom hl. Jodok nachgetragen und von einer Hand aus dem 15. Jahrh. Glaubensbekenntnis, Vaterunser und Ave Maria in folgender deutscher Fassung angefügt:

Ich glaub in Got vatter allmächtigen schepffer himmls vnd erdreichs / vnd in sein ain geporn sun vnsern herrn iesum christum / der empfangen ist von dem heiligen gaist / geporn von sant marein der heiligen mait / der gelitten hat vnder dem gebalt poncij pylati geschrewczt ist / gestorbn ist / vnd pegrabn / abgevarn ist czu der hel / vnd an dem dritten tag erstanden ist von dem tot / auff geuarn ist czu dem himml / do er siczt czu der czesin hant gottcz seins vatters des allmächtigen von dan er chünftig ist cze richten über lebendig vnd täd / Ich gelaub in den heiligen gaist / die heiligen christenhait vnd allgemain der heiligen / ablösüng der sünden / vrstnd des leibs nach disem leben daz ewig leben. Amen.

Pater noster vatter vnser der du pist in dem himmln, heylig werd dein namm czu chme dein reich / dein wil der werd erfült auf erd als dacz himml / vnser täglaich prot gib uns heut her vnd vergib vns vnser schuld als wir vergebn vnsern schölrn vnd laz vns nicht verlait werden in chain ÿbl pechorng sunder erlöss vns von allm ÿbel. Amen.

Ave maria gegruezzt wistu maria vollen pistu genadn der her ist mitt dir du pist gesegnet über all weip gesegnet ist die frucht deins leibs das ist Christus Jesus. Amen.

Handschriftliche Vollmissalien deutscher Herkunft besitzt die Batthyány-Bibliothek zwei, eines aus Köln vom Anfang des 15. Jahrh. und eines aus Passau aus der Mitte des 15. Jahrh. (Missale Coloniense I 26; K_5 II 8. Missale Passaviense II_3; K_5 I 12).

Das Kölner Missale unterscheidet im Kalendarium die Rangordnung der Feste durch die Bezeichnungen: *f* (= festum, beim festum fori rot, sonst schwarz), *IX l'* (= novem lectionum), *Oml'* (= omelia, d. i. homilia), *of* (= officium). In einigen Daten weicht das Kalendarium von dem bei Grotefend (H. Grotefend, Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, II, Hannover 1892, S. 82—86) angegebenen ab. Am 17. Februar wird die Translatio s. Benigni Martyris gefeiert, die am 17. Februar 1073 stattfand und von Pilgram (Calendarium chronologicum, Vindobonae 1781) auch als Fest in einem Kölner Missale des 15. Jahrh. gefunden wurde. Am 29. und 30. April werden die Translationen des hl. Erzbischofs Anno von Köln und des hl. Martyrers Quirinus gefeiert. Der 1. Juli ist den heiligen Jungfrauen Fides, Spes und Karitas gewidmet. Cosmas und Damian ist vom 27. auf den 26. September vorgeschoben, um den 27. für die Dedicatio majoris ecclesiae Coloniensis freizuhalten.

fol. 1 beginnt das Missale mit der Rubrik: *Incipit missale secundum ordinem maioris ecclesiae coloniensis.* Evangelien und Episteln der Adventsonntage weichen in einigen Stücken von der heutigen römischen Ordnung ab. So hat der erste Adventsonntag das Evangelium vom feierlichen Einzug Jesu in Jerusalem, Math. 21, 1—9, und das Evangelium vom Weltgericht ist auf den zweiten Adventsonntag verlegt. Der dritte Adventsonntag hat die Epistel aus dem Korintherbrief 4, 1—5: *Sic nos existimet homo ... laus erit unicuique a Deo,* der vierte dagegen die Epistel Phil. 4, 4—7: *Gaudete* mit dem Introitus *Memento nostri.* Weihnachtsvigil und Weihnachtstage haben vor den Lesungen aus den Apostelbriefen noch solche aus Isaias. An der Weihnachts-

vigil wird, falls es kein Sonntag ist, statt des Alleluja mit Vers der erste Teil des Graduale wiederholt. Die erste Weihnachtsmesse schließt mit *Benedicamus Domino* ohne Segen. Daran schließt sich als letztes Evangelium der Stammbaum Christi nach Matthäus „*quod habetur nativitatis mane*". Darauf folgt das Te Deum. Auch die zweite Weihnachtsmesse schließt mit *Benedicamus Domino* ohne Segen. Dagegen wird beigefügt die Antiphon *Completi sunt dies, ut pareret filium suum primogenitum* mit *V. Post partum* und der Kollekte *Deus, qui salutis.* Erst die dritte Weihnachtsmesse hat *Ite missa est.* Die Feier der Charwoche ist ziemlich ausführlich beschrieben. Am Palmsonntag begrüßt in der Prozession der Priester dreimal huldigend das Kreuz mit den Worten: *Ave rex noster fili David*... Auf den „*ymnus puerorum: Gloria, laus et honor*" folgen die beiden Antiphonen *Pueri hebreorum* mit der Weisung, die Chorknaben hätten dazu Palmzweige zu werfen und Chorkleider auszubreiten. Nach der Huldigung vor dem Kreuze trägt es der Priester in die Kirche, während der Kantor singt: *Ingrediente Domino.* Im Chore angekommen, folgt das Benedictus mit der Antiphon *Turba multa* und der Hymnus *O crux ave* mit *Te summa deus Trinitas* und der Oration *Auge fidem.*

Die Vesper am Gründonnerstag ist so innig in die Messe eingebaut, daß die Postcommunio zugleich die Oration der Vesper als „Complenda" ist.

Die Improperien am Karfreitag singt der Priester, das Kreuz tragend noch vor der Kreuzverehrung, und zwar in folgendem Wechsel: Priester: *Popule meus,* Knaben: *Agios,* Chor: *Sanctus,* ebenso die folgenden Verse *Quia eduxi* und *Quid ultra.* Dann erst singt der Priester *Ecce lignum crucis*... *adoremus,* worauf der Psalmvers *Beati immaculati* folgt. Dreimal wird so gesungen. Daran schließt sich *Crucem tuam* mit Ps. *Deus misereatur,* der Hymnus *Crux fidelis* bzw. *Pange lingua* und zwei Orationen: *Domine Jesu Christe, qui hodierna die cruci suspensus* ..., *Domine Jesu Christe, qui nos per crucis passionem,* endlich das Responsorium *Dum fabricator mundi,* währenddessen die Kreuzverehrung beginnt. Zur Abholung des Allerheiligsten wird auch Weihwasser mitgenommen und auf dem Rückweg zum Altar leise *Hoc corpus* ... gesungen. Vor dem Paternoster betet der Priester das *Confiteor.* Zum Schluß der Missa Praesanctificatorum ist das Responsorium *Ecce quomodo moritur justus* angegeben.

Am Karsamstag wird zwischen der Feuer- und Osterkerzenweihe der Hymnus *Inventor rutili* beim Einzug in die Kirche gesungen. Die Orationen nach den Prophetien haben kein *Flectamus genua*, Prophetien und Tractus sind anders angeordnet als im heutigen römischen Missale. In der Litanei zur Taufwasserweihe ist nach Christe audi nos eingefügt: *Salvator mundi, adjuva nos*... und an der Stelle, wo der Bischof bei der Priesterweihe die Segensbitte für die zu Weihenden einfügt, singt der Priester dreimal: *Ut fontem istum benedicere et sanctificare digneris.* Die Überleitung zur Oration *Omnipotens sempiterne Deus, adesto* bildet der Vers: *Domine apud te est fons vitae — Et in lumine tuo videbimus lumen.* „Quibus expletis tunc illuminantur omnes cerei neophitorum et illuminatur omnis ęcclesia et pulsantur omnes campanae. Et Cantor incipiat eundo ad chorum ad Missam *Kyrieleison* paschale solito more IX vicibus. Gloria . . .".

Die Allelujaverse für die Osterwoche lauten:

Sonntag: *Pascha nostrum. Epulemur.*

Montag: *Angelus Domini. Respondens autem Angelus. Nonne cor nostrum.*

Dienstag: *Christus resurgens.*

Mittwoch: *In die resurrectionis.*

Donnerstag: Graduale *Haec dies* mit V. *Benedictus qui venit.* Allelujavers: *Surrexit Dominus vere.*

Freitag: Graduale *Haec dies* mit V. *Lapidem.* Allelujavers: *Dicite in gentibus.*

Samstag: *Alleluja. Haec dies. Alleluja* mit V. *Laudate pueri.* V. *Sit nomen Domini.*

Weißer Sonntag: *Alleluja. Laudate Deum. Alleluja. Resurrexit.*

Zwischen dem Weißen Sonntag und dem zweiten Sonntag nach Ostern ist eine Missa Clavorum et lanceae eingeschaltet mit dem Introitus *Foderunt manus.*

Der Ordo Missae steht nach der Pfingstoktav. Die Vorbereitung darauf beginnt mit *Sancti Spiritus assit nobis gratia* und dem vor dem Altar zu verrichtenden Gebet *Ante conspectum divinae maiestatis.* Das Gebet *Perceptio Corporis* ist fol. 161 erst im 16. Jahrh. in Kursivschrift nachgetragen. Auf die Meßordnung folgt die Sakramentsmesse *Cibavit* und die Dreifaltigkeitsmesse, dann die Messen der Sonntage nach Pfingsten.

Unter den Heiligenmessen ist jene des hl. Thomas ausgezeichnet durch den Traktus *Quasi stella matutina in medio nebulae.* St. Dominikus wird gefeiert durch die Messe *In medio* und den Allelujavers *Pie Pater Dominice,* wohl ein Zeichen, daß die Handschrift für Kölner Dominikaner bestimmt war. Für das Fest des hl. Sixtus ist eine Segensformel über die neuen Früchte bestimmt: *Benedic, Domine et hos novos fructus,* einzuschalten „infra actionem“ nach den Worten: lergitor admitte. Den Schluß des Meßbuches bilden die Sequenzen, beginnend mit der Weihnachtssequenz *Grates nunc omnes.*

Etwas jünger als das vorhergehende Kölner ist das Passauer Missale der Batthyány-Bibliothek. Es umfaßt 300 Pergamentblätter in der Größe von 380×285 mm. Die zwei Kolumnen sind je 260 mm hoch und 82 mm breit und enthalten je 29 Zeilen. Der Kanon hat nur eine Kolumne zu 19 Zeilen. Zwei Hände haben daran geschrieben, die erste bis fol. 150 in der Art der Mitte des 15. Jahrh., die zweite, von fol. 151 angefangen, schon mehr in der Art des ausgehenden Jahrh., beide in gotischer Minuskel. Die Initialen sind abwechselnd rot und blau, die ersten Initialen an den Hochfesten bis fol. 247 reich mit Gold, von da ab nur mit farbigen Ornamenten geziert. Die schönsten Initialen stehen auf fol. 1, 14, 86, 117, 131', 136, 151, 181. Sehr schön ist das reich vergoldete Kreuzbild am Beginn des Kanon. Für das Exultet, die Präfationen und die Intonationen von Kyrie und Gloria sind auch die Choralmelodien in gotischer Notenschrift auf vier roten Linien verzeichnet.

Im Kalendarium sind als Festgrade unterschieden: Festum summum, medium festum, plenum officium, historia, IX lectionum, III lectionum, antiphona et oratio, antiphona tantum. Als Festum summum sind aufgeführt: Bischof Valentin am 7. Januar, Blasius am 3. Februar, Margaretha am 12. Juli, Translatio des hl. Bischofs Valentin am 4. August, Dedicatio ecclesiae Passaviensis am 5. August, Maximilian am 12. Oktober. Andere für die Passauer Kirche charakteristische Feste sind: 8. Januar: Erhard-antiphona tantum; 31. Januar: Virgilius und Gefährten — IX lect.; 3. März: Chunegundis-hystoria; 17. März: Gertrudis-antiphona et oratio; 27. März: Rudpert-hystoria; 4. Mai: Florian-plenum officium; 5. Mai: Godehard-hystoria; 7. Mai: Translatio s. Stephani, prothomartiris-hystoria; 13. Mai: Servacii episcopi-hystoria. Maria ad martires. Am 23. Mai steht der Nachtrag: Helene vidue et regine. Am Rande unten ist noch bemerkt: didicatio (sic) Ecclesiae. Plenum officium haben noch Vitus und Modestus am 15. Juni, und

Udalricus am 4. Juli. Willibald (7. Juli) hat 3 Lektionen, Kylian (8. Juli) hystoria, ebenso Anna, die als Vidua et mater Mariae bezeichnet ist. Im August sind Feste mit hystoria: Afra (7.), ypolit (13.) und Trasfiguratio Domini am 26. Erst später wurde dieses Fest beim 6. August notiert. September bringt am 26. Virgil mit plenum officium, am 28. Wenczeslaus mit drei Lektionen und am 24. die Translatio Rudperti mit hystoria. Kolomann (13. Oktober) hat hystoria, Wolfgang (31. Oktober) nur Antiphon, ebenso Willibrord am 7. November. Dagegen haben Elisabeth (19.) und die Translatio s. Corbiniani (20.) hystoria.

Das Proprium de Tempore beginnt mit dem ersten Adventsonntage und bringt auch für die Mittwoche und Freitage des Advents eigene Lesungen, Episteln und Evangelien. In den Weihnachtsmessen gehen den Episteln Lesungen aus Isaias voraus. Die Weihnachtsoration am St. Stephanstage ist mit der Tagesoration sub una conclusione zu vereinen. Die Matthäus-Passion am Palmsonntage ist durch die Buchstaben *t c a* auf drei Vortragende verteilt. Der Chor ist aber durch die Rubrik *Chorus non respondet* ausgeschlossen. Zum Gründonnerstag sagt die Rubrik fol. 102: *Nos autem* sollempniter imponatur cum Gloria patri, Kyrieleison de Apostolis, cum Gloria in excelsis. Secundum alios gloria patri et gloria in excelsis non dicitur nisi vbi crisma consecratur. Nos autem sequentes belethum vtrumque dicimus. Qui dicit, quod hec dies tam sollempnis sit, quod omnia cantica letitie debent (über einer Rasur:) dici preter alleluja.

Die Vesper am Gründonnerstag wird nach einer in deutschen Landen beliebten Weise dramatisch ausgestaltet. Nach der Antiphon zur Kommunion kommunizieren die Laien. Dann nimmt der Priester oder Diakon den leeren, mit Patene bedeckten Kelch und intoniert damit, zum Volk gewendet, die Antiphon *Calicem salutaris accipiam.* In gleicher Weise nimmt und zeigt er den Kelch zur Magnificat-Antiphon *Cenantibus.*

Am Karfreitag geht der Lesung aus Oseas die Kollekte *Deus, a quo et Judas* voraus, die mit Oremus, Flectamus genua und Levate eingeleitet wird. Nach den Orationen nehmen zwei Priester oder Leviten, in rote Kaseln gekleidet, das mit einer Kasel verhüllte Kruzifix, an dem jedoch das Haupt des Heilands sichtbar ist. Sie zeigen es vom Altare aus dem Volk und singen: „lugubri voce" den Beginn der Improperien: Populę meus. Die Altardiener antworten darauf mit Agios, der Chor sodann mit Sanctus unter drei-

maliger Kniebeugung. In gleicher Weise und mit den gleichen Antworten wird inmitten der Kirche gesungen: *Quia eduxit* (sic), endlich ebenso *Quid ultra.* An einem bestimmten Platz in der Kirche wird nun das Kreuz völlig enthüllt und beim Gesang des *Ecce lignum crucis* hoch erhoben, daß es von allen Seiten der Kirche gesehen werden kann. Während der folgenden Kreuzverehrung, bei der Priester und Volk das Kreuz küssen, wird gesungen: *Dum fabricator,* und *O admirabile,* dann der Hymnus *Crux fidelis.* In der Missa Praesanctificatorum geht dem Paternoster das *Confiteor* und die Waschung der Hände voraus. Während der Priester die heilige Hostie in den Kelch legt, sagt er nichts, „nisi secrete aliquam oracionem dicere voluerit scilicet: *Fiat hec commixtio,* in qua nulla mencio de sanguine fiat. Et sic sanctificatur vinum non consecratum per panem sanctificatum, id est magis reverendum erit. Postea communicent de laycis, qui sunt dispositi". Nach der Kommunion ist Vesper „suppressa voce" und die Prozession zum Grabe „vt patet in agenda".

Am Karsamstag werden vier Prophetien gesungen. Die Taufwasserweihe ist ganz in die Allerheiligenlitanei eingebaut, die dreifach gesungen wird. Zwei Priester singen vor, darauf wiederholt der erste, dann der zweite Chor das Gesungene, während die Prozession siebenmal um den Taufstein herumgeht. Bei „Propitius esto" wird der Gesang unterbrochen und die Weihe nach der Agende vorgenommen. Dann setzt man am Rückweg zum Chore den Gesang der Litanei weiter, die Glocken beginnen feierlich zu ertönen, der Priester betet nach der Litanei sein „Confiteor" und darauf intoniert der Kantor das feierliche Osterkyrie, dem sofort das Gloria in excelsis folgt. Mit dem Priester kommunizieren auch die übrigen Anwesenden, soweit sie dazu bereitet sind. Die Kommunionfeier wird mit der Vesper geschlossen und dabei der Kelch zur ersten und zur Magnificat-Antiphon erhoben wie am Gründonnerstag. Die Alleluja-Verse der Osterwoche sind in der Reihenfolge der Wochentage: 1. Pascha nostrum. 2. Angelus Domini. Respondens. 3. Surgens Jesus. 4. Christus resurgens. 5. In die resurrectionis. 6. Crucifixus surrexit. 7. Haec dies, zum zweiten Alleluja Laudate. Sit nomen.

Während der ganzen Osterzeit ist die Osterpräfation „mediocri melodya" zu singen. Mittwoche und Freitage der Wochen nach Ostern haben eigene Lesungen und Evangelien. Hat ein Sonntagsalleluja zwei Verse, so wird während der darauffolgenden Woche

täglich mit den beiden Versen gewechselt, am Freitag jedoch immer „Christus surrexit“ gesungen.

Bei der Taufwasserweihe am Pfingstsamstag wird statt der Allerheiligenlitanei zur Prozession von zwei Chorknaben „Rex Sanctorum“ gesungen. Die Fronleichnams-Sequenz wird nur am Feste, seiner Oktav und dem dazwischenliegenden Sonntag vollständig gesungen, sonst nur von „Ecce panis Angelorum“ an.

In der Meßordnung sind schon feststehende Opferungsgebete. Die Opferung beginnt als neuer Teil mit dem Kreuzzeichen: In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti (ohne „Amen“).

Zur Opferung des Brotes:

Suscipe sancta trinitas hanc oblacionem panis, quam ego indignus famulus tuus pro salute et remissione omnium peccatorum meorum, omnium fidelium tam vivorum quam mortuorum offero, et presta, ut placens et accepta tibi fiat. Per Christum Dominum nostrum. Sanctifica, quesumus domine, hanc oblatam panis et presta, ut nobis vnigeniti tui corpus fiat. Per. In nomine Patris.

Zur Opferung des Kelches:

Offerimus tibi, domine, calicem salutaris... ascendat. Per Christum dominum nostrum. Sanctifica, quesumus domine, hanc calicem vini et presta, vt nobis vnigeniti tui sanguis fiat. Per Chr.

Über Brot und Kelch:

Veni sanctificator... preparatum. Per Christum D. Suscipe sancta trinitas.

Zum Volk gewendet spricht der Priester:

Orate pro me peccatore, fratres et sorores, ut meum et vestrum sacrificium acceptabile fiat omnipotenti deo. Per Chr.

Hieran schließen sich die Präfationen, zunächst ohne, dann mit Noten, fol. 151a′ das feierliche Paternoster. Ihm folgen fünfzehn Choralkyrie mit Noten. Wo es trifft, ist auch das dazugehörige Gloria mit Choralnoten beigefügt. Die Kyrie verteilen sich auf die Messen nach folgendem Schema: In galli cantu, minus dominicale, maius dominicale, in plenis officiis (2), in summis festivitatibus (4 verschiedene Kyrie mit dem gleichen Gloria), paschale, de apostolis, de martiribus, sollemne und medium de beata virgine.

An der Stelle, wo der Friedenskuß gegeben wird, steht im Missale am Rande ein goldenes Kreuz mit dem Bild des Antlitzes Christi.

Das Kommuniongebet „Perceptio“ folgt auf das „Domine non

sum dignus", und geht dem „Panem celestem accipiam" voraus. Die Formel zur Kommunion ist weitläufiger als die heutige.

Nach dem Commune Sanctorum schließt sich an die Kirchweihmesse auch eine solche zur Altarweihe an. Dann kommen Votivmessen für alle Wochentage, auch den Sonntag nicht ausgenommen: 1. Dreifaltigkeit. 2. Weisheit (de sapientia). 3. Hl. Geist. 4. Hll. Engel. 5. Von der Liebe (de caritate). 6. Hl. Kreuz. 7. Sel. Jungfrau.

Die übrigen Votivmessen sind:

Pro concordia, Missa sacerdotis: Inclina, Pro peccatis officium: Si iniquitates, Pro salute vivorum, Pro salute vnius viui, Pro tribulacione, Pro quacunque necessitate, Tempore belli officium ut supra pro tribulacione, ebenso *Contra infideles et turcos* nur mit anderen Orationen, *Pro pluvia, Pro serenitate.*

Nach mehreren Orationen folgt die Totenmesse *Requiem* und endlich die Messe von der hl. Lanze. Mit den Schlußworten aus dem Evangelium dieser Messe, *videbunt, in quem transfixerunt,* schließt die Handschrift.

Die Sequenzen stehen an Ort und Stelle in den Messen selbst.

Cod. XXVII, 84 der Chorbibliothek der Frauenkirche in München

Ein Beitrag zur Geschichte der Choralbegleitung

Von Karl Gustav Fellerer, München

Die Chorbibliothek der Frauenkirche in München besitzt unter ihren zahlreichen alten Beständen in einem handschriftlichen Codex eine Choralbegleitung[1]), die bisher wenig Beachtung gefunden hat. Geschrieben ist der Codex (32×46) auf Pergament und in Holz mit gepreßtem Lederüberzug gebunden. Die Ecken sind mit Messingplatten beschlagen. Verschiedene Benutzungsspuren weisen darauf hin, daß die Choralbegleitung in Gebrauch gestanden ist. Die Paginierung beginnt zwar mit 1, doch fehlen vorn einige Blätter, vermutlich Titel- und Widmungsblatt. Dadurch sind wir nicht unterrichtet, wer den Codex geschrieben hat und wann er verfertigt wurde. Würden es nicht stilistische Eigentümlichkeiten klarmachen, dann könnte man schon aus der äußeren Aufmachung schließen, daß die Entstehung des Codex um die Wende des 17./18. Jahrh. fällt.

Die Schrift ist zeichnerisch peinlich genau ausgeführt, wenn dem Schreiber auch einige Male kleine Fehler durch Weglassen der Striche bei den Noten u. dgl. unterlaufen sind. Die Choralnoten — nach damaligem Brauch in der Form geschwärzter Breven, Semibreven und Minimen[2]) — sind auf ein in roter Farbe ausgeführtes Fünfliniensystem gesetzt. Unter demselben steht auf einem schwarzen Fünfliniensystem mit vorgezeichnetem *F*-Schlüssel (𝄢) der reichbezifferte Basso continuo und zwar so, daß seine Noten rhythmisch unter die Choralnoten zu stehen kommen. Außer den gewöhnlichen

[1]) Bei einer flüchtigen Durchsicht der Chorbibliothek im vorigen Jahre entdeckte ich die Handschrift, deren Überlassung ich der Freundlichkeit des Hochw. Herrn Domkapellmeisters Professor L. Berberich verdanke.

[2]) Vgl. Raphael Molitor: Reform-Choral, Freiburg 1901. S. 12 ff.

Abschnittstrichen finden sich weder in der B. c.- noch in der Choralstimme Taktstriche. Die Taktzeichen stehen aber in beiden Stimmen. Damit ist die rhythmische und taktische Auffassung des Chorals, die auch aus der Struktur des B. c. hervorgeht, gegeben:

■ = ♦ ♦ = ♦♦♦♦[1] = ¢ 𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = ♩♩♩♩

■ = ♦♦♦ = $\frac{3}{4}$ 𝅗𝅥. = ♩♩♩

■ = ♦♦♦ = 3 𝅝. = 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥

Auf 118 Seiten enthält der Codex:

Missa in Dominicis Adventus et a Septuagesima usque ad Pascha quando non dicitur Gloria (S. 1).
Missa Choralis II[da] In Dominicis per annum (S. 11).
Missa Choralis III. In festis duplicibus (S. 26).
Missa Choralis IV. In festis semiduplicibus (S. 42).
Missa Choralis VI. De SS. Trinitate olim inscripta (S. 72).
Requiem (S. 87).
Gloria (S. 113).
Tantum ergo (S. 117).
Die Missa I. entspricht der Missa II. in festis solemnibus der Editio Medicaea.
Die Missa II. entspricht der Missa in Dominicis infra annum Ed. Med. und Ed. Vat. (orbis factor).
Die Missa III. entspricht der Missa I in festis Duplicibus Ed. Med. und Ed. Vat. (Cunctipotens Genitor Deus).
Die Missa IV[2]). entspricht der Missa infra octavas quae non sunt de BMV. Med. und Ed. Vat. (Jesu redemptor).

---

[1]) Es finden sich also dreierlei Notengattungen verwendet. Georg Falck beantwortet dagegen in seinem Werke Idea Boni Cantoris, Nürnberg 1688, die Frage „Was ist Musica Choralis?“: „In welcher einerley oder höchstens zweyerley Notulae vorkommen: wie aus denen alten Antiphonis, Responsoriis und Hymnis zu ersehen.“ Jos. Joach. Ben. Münster sagt in seiner Scala Jacob, Augsburg 1756 (S. 9), der Choral „wird auch cantus firmus genennt, weilen dieser, obwohl mit ungleichen Noten, dannoch mit einer Gleichförmigkeit gesungen wird“.

[2]) Gloria fehlt; dafür ist auf das Gloria der 2. Messe verwiesen.

Die Missa V. entspricht der Missa I. in Festis BMV. Med. und Ed. Vat. (Cum jubilo).

Die Missa VI. entspricht der Missa in festis simplicibus Med. und In Festis semiduplicibus I. der Ed. Vat. (Pater cuncta)[1].

Schon das Schreiben der Choralnoten auf ein Fünfliniensystem zeigt, daß man bestrebt war, den Choral der modernen Musik anzugleichen. Dies wird weiterhin nicht nur durch die Taktvorzeichnung, sondern auch durch das Vorsetzen des Tenorschlüssels und der Vorzeichen vor die Choralzeile bestätigt. Ja, es sind in der Missa II. sogar Vortragsbestimmungen angegeben:

Missa II.	Kyrie	2. Christe eleison: Adagio.
	Gloria	Domine Deus rex: Solo.
		Domine Deus agnus: Tutti.
		Qui sedes: Solo.
		Cum sancto: Tutti.
	Sanctus	Pleni sunt coeli: Solo Adagio.
		Osanna: Tutti.
		Benedictus: Solo.
		Osanna: Tutti.
	Agnus	2. Agnus: Solo Adagio.

Diese Angaben zeigen, wie der Choral am Anfang des 18. Jahrh. vorgetragen wurde. Zwar ist die Scheidung in Solo und Tutti im Codex nur bei der Missa II. bezeichnet, doch wurden sicherlich alle gregorianischen Gesänge damals in diesem Wechsel gesungen. Interessant ist auch für die Auffassung des Textes in dieser Zeit, welche Texte soliter und langsam gebracht wurden.

Die Modernisierung des Chorals ersehen wir neben den Äußerlichkeiten der Schrift[2]) in der gesamten künstlerischen Gestaltung, vor allem in Deklamation und Tonart. Die Deklamation bedingt die taktische Auffassung der gregorianischen Melodien und die damit verbundenen Taktwechsel. Die Choralreformen[3]) des 16. und beginnenden 17. Jahrh. legten auf die Behandlung des Wortes be-

---

[1]) Bei dieser Aufstellung ist nur die Entsprechung des Kyrie berücksichtigt. Manchmal sind die anderen Teile anderen Messen entnommen.

[2]) So kennt der Codex keine Ligaturen, sondern bedient sich, wenn mehrere Noten auf eine Silbe treffen, der Choralnoten mit Bindebogen.

[3]) Vgl. Raphael Molitor: Die Nach-tridentinische Choral-Reform zu Rom, Leipzig 1901.

sonderen Wert und änderten, neben einer allgemeinen Schematisierung, die Melodien nach neuen grammatikalischen Gesichtspunkten. Damit begannen sie den Choral, der doch als traditionelles Gut des Frühchristentums unverändert bleiben sollte, nach den jeweils herrschenden ästhetischen Anschauungen umzumodeln und ihn mit den ihm widersprechendsten stilistischen Prinzipien zu verquicken. In unserem Codex ist der Choral fast durchweg im geraden Takt rhythmisiert; nur wenn es die Deklamation erfordert, wird der ungerade an seine Stelle gesetzt. So bei Ex Maria Virgine et homo factus est. Zwar besteht dazu grammatikalisch infolge der trochäischen Silbenfolge keine Notwendigkeit, jedoch wird dem Ernste der Worte durch die Dehnung der betonten Silbe besonderer Ausdruck verliehen. Die Betonung und Herausstellung dieser Worte des Credo zeigt ferner, daß auf sie in der damaligen Zeit besondere Bedeutung gelegt wurde. In der 1., 2., 3. und 5. Messe wird der Satz Ex Maria... durch die Tripeltaktigkeit hervorgehoben. Die 4. Messe dehnt diese Worte im geraden Takt:

Ex Ma-ri - a

In der 2. und 5. Messe ist auch passus... im Tripeltakt geschrieben. Die häufigsten Abänderungen des geraden in den ungeraden Takt finden sich in der 4. Messe, so bei Et resurrexit... und Et unam sanctam..., jedoch mündet jeweils noch das letzte Wort in den geraden Takt ein:

se-cundum scri-ptu-ras Ec-cle - si - am

In den übrigen Fällen, wo die Tripeltaktigkeit an Stelle des geraden Taktes tritt, handelt es sich um Rhythmisierung des Melisma, d. h. die Bewegung des Basses ist dreiteilig aufgelöst, während das Melisma der Singstimme in Einheitswerte zerfällt. So ist dies im Osanna der 4., im Kyrie der 1. und 2. Messe. Daß es sich hier um eine begleittechnische Sache handelt, zeigt der letztgenannte Fall, wo das gleiche Kyrie nacheinander zuerst im ungeraden, dann im geraden Takt gebracht wird. Ebenso ist es beim Kyrie der 4. Messe, wo die gleiche Melodie nacheinander in drei verschiedenen Bearbeitungen erscheint: die 1. im geraden, die 2. im ungeraden und die

3. wiederum im geraden Takt. Die einzelnen Noten des Melisma sind jeweils Takteinheit. Daraus ergibt sich für den Vortrag, daß der Choral um die Wende des 17./18. Jahrh. überaus langsam gesungen wurde[1]). Der Charakter eines Melisma ist dadurch vollständig verloren. Auf einen Ton des Chorals treffen meist mehrere der Begleitung. Wenn bei einigen Sätzen Adagio vorgeschrieben ist, so bedeutet dies nur noch größere Verlangsamung des Tempos. Die häufigen laufenden Figuren im Baß zeigen, wie langsam die Melodie vorgetragen werden mußte; z. B. aus der 5. Messe.

A - - gnus De - - i qui etc.

Fragen wir nach dem Grunde, wie man zu dieser Choralauffassung kam, so müssen wir ihn wohl in der allgemeinen künstlerischen Einstellung dieser Zeit suchen. Die Barockzeit wollte eine ihrem Empfinden angemessene Kunst. Der gregorianische Choral stand ihrem Wesen, vor allem in der „gestutzten" Form, wie er ihr überkommen war, eigentlich ferne. Die Kirche betonte aber zu jeder Zeit die einzigartige liturgische Stellung des Chorals und empfahl ihn als den Kirchengesang. Somit mußte das 17. Jahrh. dazu Stellung nehmen und versuchen, ihn irgendwie dem künstlerischen Empfinden der Zeit näherzubringen. Man tat es, indem man den Choral „modern auffrisierte". Merkwürdig ist, daß diese bewegungsfreudige Zeit sich nicht die weit ausladenden Melismen zunutze machte. Hier zeigt sich, welchen Unterschied zwischen dem choralischen Melisma und der spielerischen Koloratur seiner Zeit das 17. Jahrh. (mit Recht)

[1]) J. B. Samber überträgt in seiner Manductio ad Organum, Salzburg 1704 (Fig. 42), einen Psalmton folgendermaßen in die langen Werte der modernen Notation:

empfand. Dazu kommt noch, daß der Choral dem ausgehenden 17. Jahrh. nicht mehr in der traditionellen, sondern in mehr oder minder unglücklich reformierter Form lediglich als liturgischer Bestandtteil überliefert war, während er künstlerisch wertvoll nur in den Werken erschien, bei denen er als Cantus firmus diente. Die Kompositionstechnik bedingte, daß er hier nicht unter Entfaltung bewegter Melismatik verwendet wurde, sondern sich in Pfundnoten durch ein künstliches Stimmengewirr hindurchzog. Dadurch erfolgte eine Auflösung der Melodie in meist gleichwertige lange Noten. Der Choral wurde durch diese Behandlung wohl unkenntlich gemacht, jedoch bestand die Möglichkeit, die begleitenden Stimmen frei nach dem jeweiligen künstlerischen Empfinden zu gestalten. Dies mag wohl, wenn nicht ein Hauptgrund für den mit Aufgabe des Traditionalismus sich durchsetzenden „Pfundnotenvortrag", so doch ein bedeutsamer Faktor dazu sein.

Die begleitende Umspielung des Chorals, die bei seiner künstlerischen Behandlung im 16. Jahrh. Verwendung fand, war auch im 17. und 18. Jahrh. beliebt. Wurde zur Zeit der altklassischen Polyphonie die Cantus firmus-Stimme meist mensuraliter notiert, so finden wir sie im 18. Jahrh. oft choraliter geschrieben. So schreibt z. B. der Freisinger Hofkapellmeister Rupert Ignaz Mayr (1646—1712) in dem Offertorium Dominicae Palmarum[1]) die Cantus firmus-Stimme in Quadratnotenschrift mit dem Bemerken 2 ad unam mensuram. Dabei gibt es durch die gleichzeitige Verwendung von zwei- und dreiteiligem Takt interessante rhythmische Mischungen, die jedoch den gleichmäßigen rhythmischen Verlauf des Chorals nicht stören (s. S. 61).

Sehr beliebt waren zu allen Zeiten choral Intonationen. Sie finden sich häufig bei mehrstimmigen polyphonen und instrumental begleiteten Werken. Der Choral wird hier aber nicht selbständig betrachtet, sondern im Zusammenhang mit der Komposition. Dies zeigt die motivische Verwendung des Chorals bei den folgenden Stimmeneinsätzen. Infolge dieses strukturellen Zusammenhangs wurde der Choral wohl ebenfalls im gleichen Tempo wie bei der polyphonen Verarbeitung vorgetragen. Bei Intonationen ist die gregorianische

[1]) In: Gazophylacium musico-sacrum. Repertum vigintiquinque Offertoriis Dominicalibus seu Motettis de omni tempore a 4 et 5 vocibus concert. 4 Ripienis pro pleno Choro et duplici Basso continuo, Aug. Vind. 1702.

R. J. Mayr, Gazophylacium XVII.

me quae - si - vi quae - si - vi

quae - si - vi quae - si - vi

si - - - - - - vi

me quae - si - vi quae - si - vi quae-si - vi

B. c.

56 56

et non in - ve - - - ni

et non in - ve - ni

et non

usw.

6 43

Melodie meist ohne Begleitung geschrieben. In unserer Choralbegleitung finden sich beim Requiem solche unbegleitete Intonationen. Sie zeigen, daß es damals üblich war, die einzelnen Sätze des Requiem vocaliter zu beginnen, aber auch, daß bezüglich des Tempos zwischen begleitetem und unbegleitetem Choral kein Unterschied bestand.

Freilich bleibt hier die Frage noch offen, ob die Melodien tatsächlich nur in den Pfundnoten gesungen oder ob diese durch Kolo-

raturen belebt wurden. Die Theoretiker nehmen zu all den Neuerungen nur wenig Stellung. Im Laufe des 17. und 18. Jahrh. entstand zwar eine große Anzahl von Choral-Traktaten, doch bringen sie fast alle nur die alten Lehren der Tonarten, der Mutation u. dgl. Nivers, Organiste de la Chapelle du Roy et Maistre de la musique de la Reyne, der sich in seinem Werke La Liure d'Orgue contenant cent pièces de tous les Tons de l'Eglise 1667[1]) streng an die alten Kirchentonarten hält, sagt in seiner Dissertation sur le Chant Gregorien, Paris 1683 (S. 51): Pour bien chanter le Pleinchant de l'Eglise il n'y faut rien changer, ajouter ou diminuer; er überliefert auch einige Vortragsmanieren.

Wie das oben zitierte Offertorium in R. J. Mayrs Gazophylacium, so stellt auch die Choralbegleitung des Cod XXVII, 84 keine Begleitung in unserem Sinne, die zugunsten einer hervortretenden Melodie zurücktritt, dar, sondern mehr eine freie Choralumspielung, bei der eigentlich diese und nicht der Choral im Mittelpunkt steht.

Sahen wir in der Choralauffassung des beginnenden 18. Jahrh. in der Deklamation einen wichtigen Faktor zur Modernisierung, so tritt diese noch offensichtlicher in der Harmonie zutage und zwar nicht nur in der begleitenden, sondern auch in der latenten Harmonie der melodischen Führung. Die römische Choralreform ließ jede Melodie mit Tonika oder Dominante beginnen[2]). Damit hat sie dem Choral eine ihm fernliegende harmonische Einengung aufgezwungen. Die Tritonus-Behandlung ist ein offensichtliches Ergebnis dieser Einstellung. Mit dem Hereintragen der Tonart war ebenso wie bei den anderen Stilprinzipien eine (harmonische) Modernisierung gegeben. In unserem Codex geht sie so weit, daß die Kirchentonarten verschwunden und die modernen mit ihren Subsemitonia an ihre Stelle getreten sind. Zwar suchte man dies, wie in der mehrstimmigen Musik, äußerlich zu verschleiern — die Vorzeichen sind nur im Sinne der musica ficta verwendet — doch sind die Akzidentien jeweils an Ort und Stelle eingefügt. Der Modus I. des Kyrie der Missa in Festis B.M.V. (cum jubilo) ist in der Missa choralis V. des Codex in ein modernes *d*-moll verwandelt, wenn auch das ♭ nicht am Anfange, sondern mit dem *cis* von Fall zu Fall vor-

[1]) Die ausführliche Vorrede bietet eine wichtige Quelle für das altfranzösische Orgelspiel.

[2]) R. Molitor: Die Nach-tridentinische Choralreform zu Rom, Leipzig 1901, II, S. 193 ff.

gezeichnet ist. Der Abschluß des Kyrie festigt noch durch die Kadenz (mit Quintsextakkord) die moderne Tonart:

e - - - - - lei - - - - - son

Das Gloria der Messe steht in der Editio Vaticana im VII. Modus. Der Schreiber unseres Codex transponiert es eine Quarte aufwärts, also mit Vorzeichnung eines ♭. Das Subsemitonium wird sowohl bei der Tonika wie Dominante eingeführt. Der Abschluß erfolgt als regelrechter Dominantschluß. Als Sanctus und Agnus Dei sind die der XVII. Messe des Kyriale sec. Ed. Vat. ton V. gewählt, die in C-dur stehen. Wie immer, wenn die Schlußnote gedehnt ist, findet sich hier eine charakteristische, noch heute in der Landorganistenpraxis übliche Schlußklausel:

in ex - - - - - cel - - - - - - sis

Außer der Schlußformel zeigt dieses Beispiel noch zwei weitere beliebte Prinzipien unserer Choralbegleitung: Synkopierung und Imitation. Hier sind beide Prinzipien nur angedeutet, oft finden sie sich in ausgedehntem Maße. Darüber wird unten bei Besprechung der B. c.-Stimme noch zu handeln sein.

Die Credo-Kompositionen der einzelnen Messen sind zum Teil neu. Viadana hat bereits eine Reihe choralischer Credos zusammengestellt. Dadurch, daß der Choral nicht als etwas Abgeschlossenes, sondern als sich fortentwickelnd betrachtet wurde, ging man auch dazu über, ihn zeitgemäß nachzubilden. Die Einführung neuer Feste bot hierzu oftmals den äußeren Anlaß. So entstanden neben den Reformen des Chorals im 17. und 18. Jahrh. eine Reihe von choralischen Neukompositionen und Textunterlagen, die meist die stilistischen Kennzeichen ihrer Zeit tragen. Infolge

der verhältnismäßig wenigen Kompositionen des Credo im traditionellen Choral wurde es häufig in Choralimitation neu komponiert. So enthält z. B. Mus. Ms. 511 der Bayr. Staatsbibliothek München fünf einstimmige Credo, die in Mensuralnoten ohne Taktstriche und Taktzeichen aufgezeichnet sind und eine freie Choralnachahmung darstellen. Das Credo der 5. Messe unseres Codex zeigt Anklänge an das Credo IV der Ed. Vat., bringt aber bei mortuorum eine deutliche Reminiszenz an die „moderne" Kunst; bei der Schlußformel findet sich sogar die in der altklassischen Polyphonie beliebte Synkope:

mor - tu - o - - - - rum

Strenge Musiker ließen sich bei choralischen Neukompositionen nicht zu solchen Modernisierungen hinreißen. Frz. Xav. Murschhauser, der durch sein zähes Festhalten an Solmisation wie Kirchentonarten[1]) und durch seinen dadurch hervorgerufenen Streit mit Mattheson bekannt ist, hat sich bei seinen choralischen Neukompositionen streng an die alte Lehre gehalten. In einem Kleinfolio-Codex XXVII, 83, der ebenfalls in der Chorbibliothek der Frauenkirche in München erhalten ist, finden sich mehrere Offizien, die er „super cantum firmum composuit".

Tritt die moderne Auffassung des Chorals schon in der Führung der Choralstimme zutage, so wird dies durch die Begleitung noch deutlicher. Die Harmonie bedient sich der Mittel ihrer Zeit. Sequenzenbildungen sind beliebt, Vorhalte besonders bei synkopischen Bildungen oft verwendet. Die Ziffern, die sehr gewissenhaft gesetzt sind, überschreiten im Gegensatz zu vielen Bezifferungen dieser Zeit die Zahl 9 nicht. Die Akkorde wechseln mit dem ganzen oder halben Takt; der Wechsel tritt meist mit Veränderung des Basses

[1]) In der Vorrede zu „Fundamentalische kurz und bequeme Handtleithung sowohl zur Figural als Choral Music", 1707, rühmt er sein „Tractätlein, in welches ich nichts aus mir selbst erfundenes eingespicket, sondern die wahre Fundamenta und Grundt Lehren, wie sie von denen approbierten vornehmsten neyen und alten Classicis underschiedlicher Nationen, deren ich eine Anzahl Nahmhaft beybringen köndte, einhellig vorgeschrieben, getreülich, iedoch aufs kürzeste verfasset...".

ein. Bei laufendem Baß bleibt der Akkord natürlich liegen; andererseits finden sich auch Fälle, wo der Baß mit der Singstimme je einen Takt liegenbleibt, die Harmonie jedoch schon im Halb- bzw. Vierteltakt verändert wird, oder der Baß schreitet, wie im Kyrie der 5. Messe, synkopisch fort, während die begleitende Harmonie dem Choral folgt:

Ky - ri - e e - - - - - lei - son

In der Struktur der Baßstimme und damit der Begleitung zeigt sich das Bestreben, Abwechslung in den Tonsatz zu bringen. In der Einteilung hält sich die Begleitung natürlich an den gegebenen Choral. Die einzelnen Abschnitte im Text sind hier nicht nur mit Doppelstrichen bezeichnet, sondern auch mit Fermaten und in der Harmonisierung mit Kadenzen versehen. Jedoch bildet sie bei solchen Abschnitten oft die Überleitung zum nächsten Satze:

Credo der Missa VI.

saecu-la De - um de Deo

Die Begleitung schmiegt sich inhaltlich meist an den Text an. Dies zeigen die verschiedenen Begleitungsprinzipien bei den einzelnen Texten, die Herausstellung eines Satzes durch homophone Harmonisierung u. dgl., vor allem aber die Tonmalereien. So ist der Abschnitt Rex tremendae bis pietatis im Dies irae, das noch manche feinsinnige Textuntermalung bringt, folgendermaßen begleitet:

Rex tre - men - dae etc.

Musikalisch bestehen ebenfalls oft zwischen Führung der Singstimme und dem Baß Zusammenhänge: das Anfangsmotiv des Chorals wird im Baß imitiert. Der Choral wird dabei in der Begleitung anfangs Tasto solo gebracht. Freilich lange durchgeführt wird eine solche Imitation nie; sie beschränkt sich gewöhnlich auf die ersten Noten:

Credo der Missa III.

Cru - ci - fi - xus e - ti - am

Die melodische Imitation spielt in der Baßführung eine große Rolle. Kleine Motive werden häufig in Sequenzen weitergeführt, durch die Imitation größerer Stücke in den Ductus eine gewisse formale Ordnung gebracht. Ein rhythmisch-thematisches Prinzip wird oftmals in einem ganzen Abschnitt durchgeführt. So im Credo der Missa VI:

Et re-sur-re - xit ter-ti - a di - e se - cum-dum scri-

ptu - - - - - ras et a - scen - dit etc.

Laufende Bässe werden gern verwendet; ebenso synkopische Bildungen. Chromatik findet sich bisweilen in der Führung des Basses wie in der Harmonie. Jede Stagnation wird vermieden. Wenn die Singstimme in Ruhe ist — das ist infolge der Choralauffassung meistens der Fall — bringt der Baß Bewegung; ebenso umgekehrt:

Missa IV.

Ex Mari - a Vir - - - - gi - ne

6 6

Homophone Begleitung ist selten und dient meist nur zur besonderen Betonung eines Abschnittes.

Es ist merkwürdig, daß trotz der Verbreitung der Choralbegleitung[1]) die Theoretiker davon so wenig Notiz nehmen[2]). Die Choraltraktate handeln nur vom Theoretischen und Gesanglichen[3]); die Orgeltraktate, wie J. B. Sambers Manductio ad Organum, 1704, und Continuatio ad Manductionem organicam, 1707, beschränken sich auf die Darstellung „der Transposition deren Choral Tonen der Orgl nach". Bernhard Scheyrer schreibt diesbezüglich in seiner Musica Choralis Theoro-Practica, München 1663 (S. 88): „Damit ein Organist und Chor Regent einander verstehen mögen und auff das Ausslassen der Orgel einen Vers in einem Hymno oder Magnificat, oder eines Introitus der Chor recht möge anfangen / also ist vonnöthen / das ein Chor-Regent wisse / welche Toni transponiert, und nit in ihrer ordinari final Noten von dem Organisten außgelassen werden."

Wenn auch modernisiert, so wurde der Choral auch in den Zeiten, in denen man es am wenigsten vermuten möchte, stets gepflegt.

---

[1]) Choralbegleitungen des 18. Jahrh. sind uns mehrfach erhalten, besonders in Klöstern. In den Bibliotheken Eichstätts finden sich eine größere Anzahl solcher. Dr. B. A. Wallner, der für die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern die musikalischen Bestände Eichstätts neu inventarisierte, hebt bei den Choralbegleitungen des 18. Jahrh., wie wir das auch an unserem Codex sehen, neben der reichen Bezifferung und den häufigen Akzidentien die kontrapunktische Behandlung des B. c. hervor. Die Einsicht in das Inventar verdanke ich der Freundlichkeit Prof. Dr. A. Sandbergers, München.

[2]) Adrien Cocquerel schreibt in der Widmung seiner Methode universelle tres brieve et facile pour apprendre le Plein Chant sans maistre, Paris 1647, an De la Ferté: „... C'est Vous enfin qui reglerez ses mauvais accords par l'harmonie de vostre incomparable prudence", geht jedoch auf die Choralbegleitung nicht ein.

[3]) Dagegen behandelt z. B. Gioseppe Frezza in: Il cantore Ecclesiastico Breve, facile ed essatta notizia del Canto Fermo auch die Choralbegleitung durch die Orgel.

Der Anonymus, der 1696 in Augsburg „Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser" herausgab, schreibt ganz im Sinne der kirchlichen Verordnungen (Motu proprio 1903), daß beim Gottesdienst der Choralgesang die vornehmste Stelle vertritt. Dem gleichen Gedanken pflichtet M. Spieß[1]) bei: „Gleich wie dieser Choralgesang, Cantus planus etc. von aller andern Music-Arten der erste und älteste ohnstreitig erkennet wird; also ist er auch dem Allerhöchsten Gott und seinen lieben Heiligen der aller angenehmste"[2]). Freilich muß der genannte Augsburger Anonymus in der Vorrede auch gestehen, daß es perfekte Organisten gibt, welche jedoch von dem Choralgesang gar nichts oder wenig verstehen und „so etwann die Gelegenheit sich ereignet, daß ein solcher ohngefähr solle zu einem Choral Ampt Magnificat, Benedictus oder Psalmen schlagen, sie keinen Unterschied unter den Thonen wissen zu machen wodurch dann unter den Singenden eine große Verwirrung verursacht wird in dem sie bald zu hoch bald zu niedrig bald gar aus den Thon kommen". M. Spieß spricht davon, daß „man die Orgel zu Hülff ad Cantum Choralem mitzuspielen pflegt"[3]). Kornmüller berichtet[4]), daß im 17. Jahrh. die Begleitung des Chorals besonders bei Conventämtern immer häufiger wurde. Die Choralbegleitung des Cod. XXVII, 84 der Chorbibliothek der Frauenkirche in München gehört jedenfalls zu den interessantesten Zeugnissen nicht nur bezüglich der Art der Begleitung, sondern der Choralauffassung dieser Zeit überhaupt.

---

[1]) Tractatus musicus compositorio-practicus, Augsburg 1746, S. 70.

[2]) Auch Rousseau tritt für den Choral ein: Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété mais je dis aucun goût pour préférer dans les Églises la Musique au Plain-chant. (Dictionnaire de musique: Art. Mottet.)

[3]) a. a. O. S. 69.

[4]) In Lindner: Studien und Mitteilungen aus dem Benediktinerorden I, 4, S. 10, dsgl. II, 3, S. 36.

Unbekannte Reimgebetkompositionen aus Rebdorfer Handschriften

Von Joseph Gmelch-Eichstätt

Unweit der altehrwürdigen Bischofstadt Eichstätt im idyllischen Altmühltal liegt das ehemalige Augustinerchorherrnstift Rebdorf. Dieses im Jahre 1153 vom Eichstätter Bischof Konrad von Morsbach gegründete und 1802 vom bayerischen Staat säkularisierte Kloster erfreute sich während des Mittelalters eines hohen wissenschaftlichen Ansehens und war insbesondere durch seine kostbare, reichhaltige Bibliothek weithin berühmt. Leider wurde dieselbe, soweit sie nicht während der Wirren des Dreißigjährigen Krieges der Vernichtung anheimfiel, in alle Himmelsrichtungen zerstreut. Den größten Teil der Handschriften verschleppte der französische General Joba bei der Belagerung von Rebdorf im Jahre 1800 nach Frankreich, ein anderer Teil kam nach München, den kleinen Rest birgt die Staatsbibliothek in Eichstätt. In letzterer durchblätterte ich jüngst die sieben Predigtbände des Rebdorfer Chorherrn Balthasar Böhm [1]) und fand in sechs dieser Handschriften zu meiner Überraschung — wer wollte in einem Predigtwerke Lieder suchen — eine Reihe — im ganzen elf — unveröffentlichter mittelalterlicher Reimgebetkompositionen. Die einzelnen in lateinischer Sprache abgefaßten Codices tragen am Rücken des Einbandes folgende Aufschriften und Jahreszahlen: *Cod. 422: Sermon. Dominical. Ven. Balth. Böhem Can. Reg. in Reebdorrf Manu-Scripta 1515; Cod. 423: Serm. de festis Ven. Balth. Böhem Can. Reg. in Reebdorrf Manu-Scripta 1516; Cod. 424:*

---

[1]) Balthasar Böhm, der als Verfasser der Predigten zeichnet, ist geboren am Ende des 15. Jahrh. in Markstefft bei Würzburg, studierte in Rebdorf, wurde daselbst Chorherr und starb 1530. Außer obigen Predigten verfaßte er einen Kommentar zum Buche Tobias und zu den Sentenzen des Bischofs Nilus (Cod. 217 in der Eichstätter Staatsbibliothek). Vgl. Andreas Strauß, *Viri insignes (Eystadii 1799)* p. 43 ss. und Suttner, *bibliotheca Eystettensis dioecesana (Eystadii 1866)* p. 7.

Sermones de Sanct. V.[1] *B. B. C. R. in R. M. Scr. 1517; Cod. 425: S. Pro Dom. Pasch. et Pentec. V. B. C. R. in R. M. Scr. 1520; Cod. 426: S. Quadrag. V. B. B. C. R. in R. M. Scr. 1523; Cod. 345: S. de Sanctis Auth. B. B. C. R. in S. M. Scr. 1517.* In Cod. 422 finden sich das Reimgebet *Ave Jesu parvule* und die Distichen *Laudibus extollo teneris;* in Cod. 423 die Reimgebete *Ave virgo virginum, Salve regina, salve mater salvatoris;* in Cod. 424 die Distichen *Dignas cristifere laudes, Que paris indutum* und das Reimgebet *Virgini compatiemur*, das mit einigen Veränderungen auch in Cod. 345 steht; in Cod. 425 die Reimgebete *Jesu dulcis memoria, In Christi Jesu thalamo* und *Ave vivens hostia;* in Cod. 426 das Reimgebet *In mei sit memoria.*

Die elf Lieder in den mit gepreßten Ledereinbänden und mit Metallschließen versehenen Predigtbänden geben sich schon äußerlich als sehr vorteilhaft. Sie sind sauber und schön geschrieben und entzücken das Auge mit prächtigen Initialen, vielfarbigen Federzeichnungen und sonstigem wertvollen künstlerischen Bildschmuck.

Was den Text der Rebdorfer Reimgebetkompositionen anlangt, so schließt er sich jeweils inhaltlich an die vorausgehende Predigt bzw. an das betreffende Fest des Kirchenjahres an. Der Text zweier Reimgebete[2], nämlich jener des sechsten *Que paris indutum* auf die unbefleckte Empfängnis Mariens und das neunte *In Christi Jesu thalamo* auf die Himmelfahrt des Herrn, sind, wie mir auch der berühmte Hymnologe P. Blume S. J. versichert, bisher völlig unbekannt. Die anderen neun Reimgebete treffen wir auch in den gedruckten Hymnensammlungen von Drewes-Blume, Mone und Morel, sie weisen aber diesen gegenüber so viele Varianten auf, daß auch sie nach der textlichen Seite des Interesses nicht entbehren und beim Hymnologen Beachtung finden werden. Unter den Liedern finden sich wahre Perlen mittelalterlicher Poesie — ich verweise nur auf das fünfte und wohl schönste Lied, als dessen Autor Papst Clemens V. genannt wird: *Virgini compatiemur.*

Der Melodie nach sind sämtliche elf Reimgebetkompositionen unbekannt. Unser Fund dürfte demnach zur Geschichte der von der wissenschaftlichen Forschung noch kaum berührten Reimgebetkom-

[1]) Die Abkürzungen rühren von mir.

[2]) Obwohl drei Lieder (Nr. 2, 5 und 6) in Distichenform niedergeschrieben sind, wurde doch der Einfachheit halber die Bezeichnung Reimgebet gewählt und beibehalten.

positionen einen beachtenswerten Beitrag liefern. Die Lieder sind bald in gotischer, bald in Mensuralnotation geschrieben. Der musikalische Wert ist nicht immer der gleiche. Während mehrere Kompositionen durch ihre korrekten, melodiösen und innigen Formen an die Blütezeit des Chorals gemahnen, tragen andere durch manche Härte und Herbheit und insbesondere wegen der in mehreren Fällen über die Quint hinausgehenden Intervalle den Stempel der beginnenden Verfallszeit an sich.

An interessanten Einzelheiten mag folgendes hervorgehoben werden. Man hat sich bis in die neueste Zeit herein vergeblich gefragt, wie zahlreiche Kompositionen des Mittelalters mit ihrem ungeheuerlichen Tonumfang überhaupt gesungen werden konnten und man neigte nicht selten zur Anschauung, daß diese Gesänge überhaupt nicht aufgeführt, sondern nur geschrieben wurden, ähnlich unseren Lesedramen. Ich konnte bereits bei meiner Herausgabe der Lieder der hl. Hildegard den Nachweis liefern[1]), daß sich in den Vortrag von Gesängen mit großem Ambitus Sänger verschiedener Stimmgattungen teilten. Denselben Nachweis kann ich auch hier führen bei den Rebdorfer Reimgebetkompositionen. Das bereits genannte Lied *In Christi Jesu thalamo* auf die Himmelfahrt des Herrn hat am Schlusse die bemerkenswerte Notiz: *Cum nec lingua gaudia coeli possit exprimere nec illum hymnum coelicum unus homo possit cantare, cantent ergo tres: Virilis homo in gravibus, Altista in naturalibus, bonus juvenis in acutis vocibus.* In der Tiefe soll also ein Bassist singen, in der mittleren Tonlage ein Altist, in der Höhe ein Tenor.

Weiterhin konnte bisher nicht festgestellt werden, bei welcher Gelegenheit die Reimgebetkompositionen zum Vortrag kamen. Auch in dieses Dunkel bringen die Rebdorfer Reimgebetkompositionen erstmals Licht. Beim Reimgebet *Virgini compatiemur* lesen wir nämlich die hochinteressante Bemerkung: *Sequentia devotissima de passione domini, quam Clemens papa quintus edidit et dotavit. Sequitur sequentia pulcherima, devotissima et solatiosissima conveniens iam tempore pascali vel in quadragesima post salve regina decantanda et conveniens esset, ut in diversis ecclesiis vel capellis in tabulis haberetur, ut ibi visitantes et peregrinantes haberent hoc tempore pascali devotum sanctumque solatium et Clemens papa quintus illam sequen-*

[1]) Vgl. meine Schrift: Die Kompositionen der hl. Hildegard, Schwann, Düsseldorf. 1913, S. 31 f.

tiam et orationem composuit de que et concessit 300 dies indulgentiarum et quatuor quadragenaseam devote dicentibus et conveniens esset dicenda ante imaginem virginis marie vespertinam. Das Lied soll also in Kirchen und Kapellen auf eine Tafel aufgezeichnet werden, damit es Fremde und Einheimische ablesen und singen können, und zwar soll das Lied nach dem Vesper-Salve Regina vor einer Pietà zum Vortrag kommen. Die mittelalterlichen Reimgebetkompositionen, diese Folgerung dürfen wir aus obiger Notiz ziehen, dienten also außerliturgischen Zwecken und wurden bei Privatandachten gesungen.

Wir kommen nunmehr — es kann sich im Rahmen dieser Festschrift nur um eine ganz kurze Würdigung handeln — zu den einzelnen Reimgebetkompositionen.

Das erste Lied: *Ave Jesu parvule*[1]), eine Komposition auf das göttliche Kind in der Krippe, befindet sich in Cod. 422 aus dem Jahre 1515 nach einer Predigt *in sacro die natalis Domini* und füllt sechs Seiten. Es ist umrahmt von einer den Text Wort für Wort erläuternden Glosse. Die einzelnen Strophen sind mit buntbemalten Initialen geschmückt. Die Notenlinien sind vier- und fünfzeilig und haben den Schlüssel *f–c* bald auf der ersten und dritten, bald auf der zweiten und vierten, bald auf der dritten und fünften Linie. Der Schluß des Liedes mit seiner melodisch reicheren Entfaltung ist in Choralnoten geschrieben, während der übrige syllabisch gehaltene Teil in Mensuralnotation erscheint. Das auf- und abwärts vereinzelt auftretende Sextintervall weist auf eine spätere Zeit hin. Die nach Text und Musik überaus zarte und liebliche Komposition zu Ehren des Christkindes ist zu Beginn in einer Notiz dem hl. Bernhard zugeschrieben und hat am Schlusse die Jahreszahl bzw. die Bemerkung: 1523 *in die sanctissimi ioseph cristi nutritoris.* Eine kleine Probe — der Anfang des Liedes — möge das Gesagte veranschaulichen.

A - ve Je - su par - vu - le ce - lo - rum rex su - bli - mis

No - bi - lis in - fan - tu - le ma - gne de - us ni - mis

[1]) Zum Text vgl. Dreves-Blume, *Analecta Hymnica* XXXI 26 ff.

A - ve ad - mi - ra - bi - lis for - tis et for - mo - sus

quam pul - cher a - ma - bi - lis to - tus a - mo - ro - sus

O me - um de - si - de - ri - um o ie - su de - si - de - ra - te

Das zweite Reimgebet *Laudibus extollo* ist in Distichen abgefaßt und findet sich in Cod. 422 nach der achten Predigt auf das Fest der hl. drei Könige. Es ist ein Hymnus auf diese Heiligen. Auf der ersten Seite links oben — das Lied beansprucht vier Seiten — entzückt das Auge ein kostbarer Teigdruck, die Erscheinung des Herrn darstellend[1]). Die Komposition ist wieder umgeben von einer Glosse, geschmückt mit geschmackvollen Federzeichnungen und grün-rot-gelben Initialen. Das Lied trägt an der Spitze den Vermerk: *Elogion Pontimontani Wolfgangi* und am Schlusse in roter Schrift die Jahreszahl 1523. Augenscheinlich wollte Balthasar Böhm mit diesem Prunkstück seinen Namenspatron besonders verherrlichen. Die Melodie mit dem Buchstaben *f* auf der dritten oder *f–c* auf der zweiten und vierten Linie tritt uns in großer, künstlerisch ausgeführter Hufnagelschrift entgegen. Sie klingt besonders am Anfang markig und feierlich. Die Schlüsse *h–c*, das Auflösungszeichen beim Ton *e* und insbesondere der Septimenschritt am Schlusse sprechen für die Entstehung der Komposition im späteren Mittelalter. Wir geben hier die erste Seite im Original wieder (s. beiliegend).

Im dritten Lied: *Ave virgo virginum* haben wir ein Reimgebet vor uns, das den Text des *Ave maria* umschreibt und zwar so, daß der liturgische Text und die Glosse miteinander verbunden sind, mit anderen Worten ein Glossenlied. Es steht in Handschrift 423 nach der zwölften Predigt *in salutatione angelica* und umfaßt acht Seiten[2]). Auf der ersten Seite strahlt uns das Bild Mariens mit

[1]) Vgl. Weis-Liebersdorf, Inkunabeln des Formschnitts in den Bibliotheken zu Eichstätt, Straßburg 1910, S. 7 ff., wo auch der Text unseres Hymnus abgedruckt ist.

[2]) Der Text findet sich, wenn auch mit dem unsrigen nicht immer identisch, bei Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters II 107 ff., und in *Analecta Hymnica* XXX 270 ff.

dem Jesuskind entgegen. Die Worte des Englischen Grußes sind mit roter Tinte geschrieben. Nach der Einleitung zu der das Lied umgebenden Glosse finden wir die Aufforderung: *Ideo cantemus.* Am Ende erblickt man die Jahreszahl 1523. Die Komposition, die mit der Weise des ersten Reimgebetes *Ave Jesu parvule* bis zur mit Choralnoten geschriebenen Partie identisch ist — eine musikalische Probe erübrigt sich deswegen — erscheint auf vier und fünf Linien und hat die Buchstabenschlüssel *f–c* bald auf der zweiten und vierten, bald auf der dritten und fünften Zeile. Verweisen möchten wir noch auf die damals schon übliche Formel: *Ventris tui Jesus Christus.*

Das vierte Lied: *Salve regina, salve mater salvatoris*[1]) hat mit dem vorigen insofern Ähnlichkeit, als es wieder ein Glossenlied ist und dieses Glossenlied wieder von einem glossierenden Text umgeben ist. Es findet sich in Cod. 423 nach der zweiten Predigt in *commemoratione virginis marie,* acht Seiten füllend. An der Spitze erblickt man ein schönes Madonnenbild, am Schluß die Jahreszahl 1522. Die Partie von *Hec est preclarum* ab erscheint mit dem paraphrasierten *Salve regina* inhaltlich verwandt und zu ihm gehörig, obwohl sie durch eine neue Tonart von ihm getrennt ist. Text und Melodie des *Salve regina* und das dreimalige *Sancta* sind mit roter Tinte geschrieben. Die Melodie — jede Strophenhälfte hat die gleiche Singweise — gemahnt in ihrer Schönheit und Korrektheit an die Blütezeit des Chorals. Der Anfang sei hierher gesetzt.

Sal - ve re - gi - na Sal - ve ma - ter sal - va - to - ris

vas e - le-ctum vas ho - no - ris vas ce - le - stis gra - ti - e

Ab e - ter - no vas pro - vi-sum vas in - si - gne vas ex - ci - sum

[1]) Vgl. dazu den Text bei Mone II 309 ff. und das mit der gleichen Strophe anhebende, später aber sehr verschiedene Reimgebet in *Analecta Hymnica* III 117 ff.

An erster Stelle in Codex 424 nach *sermo quintus in visitatione b. M. V.* steht ein Glossenlied über das *Salve Regina.* Da die Miniatur und mit ihr ein Teil des Liedes herausgeschnitten ist, kommt es für uns nicht in Frage. Im gleichen Codex nach *sermo 105 in visitatione gloriosissimae virginis Mariae sermo nonus* findet sich in Distichenform die Komposition *Dignas cristifere*, die ausnahmsweise von keiner Glosse umgeben ist. An der Spitze erblicken wir eine Miniatur, die Begrüßung Elisabeths durch Maria darstellend, und die Notiz: *carmen magistri ioannis fabri de werdea*[1]. Das Lied[2], drei Seiten umfassend, ist in gotischer Notation geschrieben und hat am Schlusse die Jahreszahl 1523. Infolge der Oktaven- und Septimenschritte und insbesondere wegen des häufig vorkommenden Tritonus klingt die sonst hübsche Melodie an manchen Stellen hart und ungelenk. Wir geben auch hier den Anfang wieder.

Di - gnas chri-sti-fe - re lau-des per - sol-vi - te ma-tri

Cu-ius nunc ce-lebris est pe-ra-gen-da di - es Con-ce-pto do-mi-no

mox hec mon-ta-na pe-ti-vit Cognatamque su-am vi-si - ta - vit e-li - zabeth

Unmittelbar nach dem Liede *Dignas cristifere* steht im zuletzt genannten Codex die Komposition *Que paris indutum.* Der bisher völlig unbekannte Text hat die Verherrlichung der unbefleckten Empfängnis Mariä zum Inhalt. Am Eingang, der mit der malerischen Darstellung der Geburt Christi geschmückt ist, findet sich die Bemerkung: *In laudem deifere virginis marie hecatostichon Sebastiani brant.* Der bekannte Dichter und Schriftsteller Sebastian Brant, der 1457 in Straßburg geboren und 1521 ebenda gestorben ist, ist demnach der Dichter unseres Liedes. Die Erläuterung, welche die

---

[1]) Nach Georg Ehrler, Matrikeln der Universität Leipzig I 351, war Johannes Fabri von Werdea 1486 Rektor der Universität Leipzig. Vgl. auch Chevalier, Bibliographie I² 1451.

[2]) Der Text ist publiziert bei Weis-Liebersdorf a. a. O. S. 9.

Dichtung umgibt, glossiert diesmal nicht den Text derselben, sondern nimmt in freier Erklärung Bezug auf die einschlägigen Stellen der hl. Schrift. Die Komposition, in gotischer Neumenschrift auf fünf, vier und drei Zeilen und in allen möglichen Schlüsselkombinationen, umfaßt neun Seiten. Die Melodie, die bei den einzelnen Distichen für Hexameter und Pentameter bis zum Schlusse identisch ist, fließt trotz mehrerer Oktaven- und Sextintervalle ziemlich wohlklingend dahin, zumal wenn der oft auftretende latente Tritonus mit einem ♭ versehen wird. Die Kantilene weist einen ungewöhnlich großen Ambitus auf. Wir geben zwei Distichen mit ihrer Melodie wieder.

Que pa - ris in - du - tum car - nem si - ne se - mi - ne so - lem

Ju - sticie: Et ver - bum pre - ge - ni - tum - que de - o

Sal - ve ancilla de - i sal - ve o pi - a sponsa sa - cra - ti

Pneu - ma - tis et do - mi - ni ma - ter a - ma - ta Je - su.

Die siebente Reimgebetkomposition *Virgini compatiemur*, ein Lied auf die schmerzhafte Muttergottes, findet sich in zwei Predigtbänden des Augustinerchorherrn Böhm, nämlich in Cod. 424 und 345. Das Lied in der letzteren Handschrift beginnt mit *recordare virgo Christi* und weist gegenüber ihrer Schwester in der anderen Handschrift mehrere Varianten auf. An der Spitze hat es die Bemerkung: *si non vales plorare, incipe cantare.* Auch die bereits am Anfang unserer Abhandlung erwähnte hochinteressante Notiz, wo und wann sie gesungen werden soll, sowie der Hinweis auf den erhabenen Urheber, finden sich in diesem Codex. Wir entnehmen die nachfolgende Probe aus der ersten Handschrift, wo das Lied nach einer zweiten Predigt auf das Fest der Sieben Schmerzen Mariä steht. Das Reimgebet ist textlich ein Kabinettstück, das schönste von den

elfen und auch nach der musikalischen Seite erhält sie im Codex eine hervorragende Note, nämlich das Prädikat *pulcherima*. Wir zweifeln auch nicht, daß das Lied, wenn es in der hl. Fastenzeit von den Chorherrn oder von der Volksmenge nach der Vesper bzw. nach dem *Salve Regina* vor einem Bildnis der schmerzhaften Mutter zum Vortrag kam, seine Wirkung nicht verfehlte. Die Komposition ist auch von außen besehen ein Prunkstück: In herrlicher Hufnagelschrift auf fünf Seiten ohne Glosse notiert und am Anfang auf Goldgrund ein kunstvolles Gemälde zeigend: Die schmerzhafte Muttergottes mit dem Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoß. Und all dieser Prunk und Glanz nicht ohne Grund: Unser Lied ist ein Papstlied, Clemens V. ist nach der Tradition Dichter und Komponist. *Clemens papa V. illam sequentiam et orationem composuit*[1]).

Vir - gi - ni com - pa - ti - e -mur Ma - ri - e com-pa - ti - en - ti

cri - sto a - ma - re flen - ti hic com - pa - ti - e - tur no - bis

o - ra - bit ie - sus pro no - bis can - tan - tes sic di - ce - mus

Re - cor - da - re vir - go cri - sti qui - a hic quem

di - lex - i - sti ex te pau - per na - sci - tur.

In Codex 425 findet sich nach der fünften Predigt auf das Osterfest als erstes Reimgebet der bekannte Hymnus *Jesu dulcis memoria*. Da auf der ersten Seite die Miniatur herausgeschnitten ist, fehlt nach *omne desiderium* eine Stelle. Der acht Seiten füllende Hymnus ist eingangs mit der Notiz: *iubilus bh bnhrdi de nomine iesu* dem hl. Bernhard zugeschrieben; sie hat am Schlusse die

[1]) Zum Text vgl. Mone II 136.

Jahreszahl 1523. Eine ausgedehnte Glosse umrahmt Text[1]) und Melodie des mit buntbemalten Initialen versehenen Reimgebetes. Die Einleitung zur Glosse schließt mit der Aufforderung: *cantemus cum jubilo!* Die Melodie, welche für zwei aufeinanderfolgende Strophen immer dieselbe ist, gemahnt an mehreren Partien an diejenige von Nr. 5 *Dignas cristifere laudes,* weshalb wir auch von einer Probe absehen möchten. Erniedrigt man bei dem häufig vorkommenden Tritonus das *h* um einen Halbton, so erhält die Melodie einen sanglichen Charakter. Die Halbtonschlüsse, Septimen und Oktaven rücken die Komposition in das spätere Mittelalter.

Als weiteres Reimgebet in der zuvor genannten Handschrift 425 erscheint nach der vierten Predigt auf das Fest Christi Himmelfahrt die Komposition *In Christi Jesu thalamo.* Die Überschrift lautet: *hymnus de incomprehensibilibus gaudiis celestis paradisi.* Das auf vier Seiten in gotischer Notation geschriebene Lied ist mit schönen Initialen geschmückt und rings von einer Glosse umgeben. Am Ende hat der Schreiber die Zahl 1523 eingezeichnet. Das Reimgebet, dessen Text bisher völlig unbekannt war, fällt auf durch den großen Ambitus — deshalb sollen sich auch, wie eingangs erwähnt, drei Sänger verschiedener Stimmgattungen in den Vortrag teilen — durch das eigenartige melodische Gepräge sowie, eine Folge des ungewöhnlichen Tonumfangs, durch den häufigen Wechsel und die verschiedenartigsten Stellungen der Schlüssel. Wir führen folgende Beispiele an:

Als textliche und musikalische Probe bieten wir den Schluß des Liedes.

I - bi frequens iu - bi - lus ex - ul - ta - ti - o-nis et est ex - ul - ta - ci - o

iu - bi - la - ci - o - nis i - bi sponsus me - us est et iu - ven - cu - la-rum

[1]) Den Text siehe bei Mone I 329. Über das Reimgebet existiert eine eigene Monographie: Bremme, Der Hymnus *Jesu dulcis memoria,* Mainz 1899, wo die Autorschaft des hl. Bernhard aufrechterhalten wird. Vgl. besonders S. 18 ff.

in me-di-o spa-len-ci-um tym-pa-ni-stri-a-rum I-bi ma-ri-e

fi-li-us san-cto-rum ci-tha-ri-sta et san-ctorum vir-gi-num

dulcis or-ga-ni-sta et an-ge-lorum cho-ri de-vo-te fa-mu-lan-tur

e-ius pul-chri-tu-di-nem sol lu-na mi-ran-tur Ce-le-sti-um

ter-re-strium nec non in-fer-no-rum gu-ber-na-tor om-ni-um

i-pse se-cu-lo-rum il-li desponsa-tus sum i-psi so-ci-a-tus

a-mo-re perpe-tu-a si-bi co-pu-la-tus A - - men.

Die nunmehr folgende Reimgebetkomposition *Ave vivens hostia* besingt den eucharistischen Heiland. Der Melodie, in der sie einherschreitet, begegnen wir bereits zum dritten Male — vgl. erstes und drittes Reimgebet — ein Zeichen, daß sich diese zarte, innige Melodie im Mittelalter großer Beliebtheit erfreute. Die Komposition steht in der Handschrift 425 nach einer zweiten Predigt auf das Fronleichnamsfest und umfaßt acht Seiten. Sie ist umrahmt von einer Glosse, welche nach der Einleitung die Bemerkung enthält: *dulci sono canitur.* An der Spitze der in Mensural- und Choralnotation aufgeschriebenen Komposition erfreut das Auge die malerische Federzeichnung einer Monstranz, während die Jahreszahl 1523 am Ende die Zeit der schriftlichen Fixierung bestimmt. Ver-

fasser des Liedes ist der im Jahre 1292 verstorbene Erzbischof von Canterbury John Packham[1]).

In der Handschrift 426 treffen wir nach der neunten Predigt auf den Charfreitag als einziges und zugleich als letztes Reimgebet das Lied auf die Passion des Herrn: *In mei sit memoria*[2]). In einer von einer Federzeichnung umrandeten Glosse wird wie gewöhnlich Wort für Wort der sechs Seiten umfassenden Komposition erläutert. Als Zeit der Niederschrift ist nach dem Worte Amen die Jahreszahl 1523 angegeben. Da die Melodie — von einigen Varianten abgesehen — mit jener der siebenten Reimgebetkomposition identisch ist, dürfte sich eine Wiedergabe und Charakterisierung erübrigen.

---

[1]) Vgl. *Analecta Hymnica* XXXI 111 ff. und L 597, wo auch der Text des Reimgebetes veröffentlicht ist.

[2]) Den Text siehe bei Morel, Lateinische Hymnen des Mittelalters S. 22.

Ein Berliner Aktenstück zur Geschichte des Notendruckverfahrens

Von Wilhelm Hitzig, Leipzig

Der Güte des Papierforschers Dr. Weiß in Villingen (Baden) verdanke ich den Hinweis auf ein Aktenstück, das als ein Beitrag zur Geschichte des Notendrucks von Bedeutung ist und darum hier mitgeteilt wird.

Der 29 Blätter umfassende Faszikel liegt im Geheimen Staatsarchiv Berlin unter der Bezeichnung: General-Direktorium, Fabriken-Departement, Papier-Fabriken Berlin 338 Nr. 13, und behandelt einen Versuch des Musikers, Musikalienhändlers und Buchdruckers Johann Carl Friedrich Rellstab (1753—1813), den Breitkopfschen Notendruck zugunsten eines von ihm angeblich verbesserten Verfahrens zu diskreditieren und so das ausgedehnte Geschäft und Rennomée Breitkopfs auf seine eigene Anstalt hinüberzuleiten. Das Aktenstück bringt aber auch interessante Beiträge zur Frage des Urheberrechts und des Nachdrucks am Ende des 18. Jahrhunderts und sei darum hier etwas eingehender behandelt. Der Aktenfaszikel setzt sich aus folgenden Stücken zusammen: 1. Ein Immediatgesuch Rellstabs an den König von Preußen vom 11. März 1787, 2. Verfügung des Königs an die kurmärkische Kammer vom 18. März desselben Jahres, 3. Bericht des „General-Fabrique- und Commercialdepartements" (ohne Datum, gez. Kriegsrat Müller), 4. Akten der Berliner Drucker Winter und Birnstiel und einer handschriftlichen Äußerung der Kommerzienrätin Hummel zur Rellstabschen Eingabe, 5. eine Reihe von Anlagen, wie Notentitel der Rellstabschen Offizin, 6. Akten zu dem abgesonderten Fall des Rates Hummel, dessen Angelegenheiten bei dieser Gelegenheit aufgestochen werden, und endlich 7. die endgültige Resolution des Königs auf Rellstabs Gesuch. Alle Punkte nach Bedarf zusammenfassend, ergibt sich folgende Sachlage.

Die Breitkopfsche Neuerfindung des Notendrucks mit beweglichen und voneinander trennbaren Typen nach dem Vorgang des Buchdrucks hatte diesem, seit dem ersten großen Werk, dem „Trionfo della Fedelta“ der Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen, neben dem Erfinderruhm auch in der Folge die meisten und besten Autoren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in das Haus geführt, so daß die Firma beim Tode Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs in der Tat eine Monopolstellung im Musikaliendruck und im Musikalienhandel einnahm, eine Stellung, die sich keineswegs auf Sachsen allein, sondern über ganz Deutschland und eine Anzahl fremder Länder erstreckte. Es ist nicht möglich, hierauf weiter einzugehen, die Sache ist ja auch bekannt genug, bekannt auch, daß das Breitkopfsche Verfahren bis zu Senefelders Erfindung des Steindrucks zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ausschließlicher Geltung blieb und für bestimmte Fälle heute noch Anwendung findet. Der Ruhm und der geschäftliche Nutzen Breitkopfs ließ nun den Rellstab nicht ruhen und er versuchte es, seinerseits die Monopolstellung der Leipziger Firma dadurch zu Fall zu bringen, daß er gewisse „Verbesserungen“ des Verfahrens erfand und andererseits sich für Preußen das ausschließliche Recht des Notendrucks und die damit nötigen Schutzgesetze zu sichern versuchte.

In dem unter 1. aufgeführten Aktenstück führt Rellstab nun aus, daß bisher, also 1787, alle Buchhändler und Autoren des Königreichs Preußen genötigt wären, ihre Musikwerke bei Breitkopf in Leipzig drucken zu lassen, weil die Berliner Druckereien von Winter und von Birnstiel[1]) schlechter als die Breitkopfsche wären und die Inhaber mangels Vermögen keineswegs leistungsfähig seien. Es sei nun aber von jedem verständigen Musikfreund schon lange bemerkt worden, daß der Breitkopfsche Druck, wenngleich bisher der beste, doch in wesentlichen Punkten zu tadeln sei, deren Abänderung und Verbesserung man bisher für ganz unmöglich hielt. Unermüdetes Nachdenken, vereinigte Musik- und Druckerkenntnisse, großes darauf verwendetes Kapital und unzählige Versuche hätten es ihm, dem Rellstab, nun gelingen lassen, daß alle jene Schwierigkeiten überwunden und nach dem Urteil aller Sachkenner von ihm eine Notendruckerei errichtet worden sei, die alle bisherigen weit übertreffe

[1]) Georg Ludwig Winter druckte etwa 1757—1773; Friedr. Wilh. Birnstiel 1753 bis 1782 (über sie bei Riemann und Eitner X).

und „den geschriebenen Noten völlig ähnlich sei“. Zum Beweis dafür legt er der Eingabe ein paar Notentitel und -seiten seiner Druckerei bei; es sind Werke von Wilthauer, Benda u. a. Besonders hervorgehoben aber wird der Umstand, daß sogar Leipziger Buchhändler nun von Breitkopf zu ihm anfingen überzugehen. Das Ende der Eingabe ist aber die Bitte an den König um ein Kapitaldarlehen aus Staatsmitteln und um ein Privilegium für das Gebiet des Königreichs Preußen. Bei dem letzten Punkt ist es übrigens bezeichnend, daß Rellstab dafür patriotische Gründe anführt, also, daß „Preußen es nicht nötig habe, in dem elenden Sachsen drucken zu lassen“!

Wie war nun der Erfolg dieser Eingabe? Hierauf antwortet der unter 3. genannte Bericht der Behörde folgendermaßen: Die Behörde habe die Notendruckerei des Rellstab eingehend besichtigt und die Arbeiten derselben mit denen der Breitkopfschen Offizin sorgfältig verglichen und komme zu dem Resultat, daß die Arbeiten Rellstabs alle anderen an Korrektheit, Feinheit und Deutlichkeit überträfen. Im einzelnen seien diese Vorzüge in verschiedenen gelehrten Anzeigen, besonders weitläufig in der „Deutschen Bibliothek“ [1]) von dem berühmten Kapellmeister J. A. P. Schulz gerühmt worden, wodurch der Rellstab sich einen großen Ruf erworben habe und auch ansehnliche Aufträge bekommen habe. „Sogar“, so lautet der Bericht, „hat er den Rang über die einzige, bis jetzt berühmt gewordene Breitkopfsche Notendruckerei in Leipzig gewonnen; er beweist dies dadurch, daß die so sehr berühmte Sammlung vermischter Klavierstücke von Wilthauer [2]), wovon die beiden ersten Teile bei Breitkopf gedruckt wurden, nunmehr ihm zum Druck gegeben wurden. Er erhält ferner Aufträge von Ph. E. Bach [3]), Fasch, Zelter und Haydn, und bereist die Messen“.

Die Hauptsorge Rellstabs, nachdem er versucht hat, seine Notendruckerei als die derzeit an der Spitze stehende zu erweisen, ist indessen die, das ausschließliche Privileg des Notendrucks für Preu-

---

[1]) Allgemeine Deutsche Bibliothek.

[2]) Johann Georg Wilthauer, 1750—1802. Sammlung vermischter Klavier- und Singstücke, 1.—4. Stück, Hamburg 1785 (Herold).

[3]) Über Bachs Schwierigkeiten beim Druck seiner Werke siehe auch Hermann von Hases Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1911, S. 101, wo Bach sich in schärfster Weise gegen den „Flegel Rellstab“ wendet! Von dieser Stellungnahme Bachs wußte die Untersuchungskommission freilich nichts, sie macht aber den ganzen Bericht hinfällig.

ßen zu erlangen. Von den Berliner Druckern Winter und Birnstiel hat er bereits das schriftliche Versprechen, ihm nichts nachzudrucken; anders steht es dagegen im Falle des Berliner Notenstechers und Verlegers Johann Julius Hummel (gest. 1798)[1]. Dieser hatte von Friedrich dem Großen im Jahre 1773 ein Privileg erhalten, das ihn berechtigte, schlechthin alles nachzustechen, „woraus er glaubte einen Nutzen ziehen zu können". Rellstab weist nun nach, daß Hummel dies Privileg zu Unrecht besitze, da seine Notenstecherei im Auslande, und zwar im Haag betrieben werde, und also für Preußen, da seine Arbeiter Ausländer seien, ohne Nutzen sei. Auf Befehl des Königs soll Hummel darüber vernommen werden; da er aber gerade in Holland ist, wird seine Frau vernommen, und diese verteidigt ihren Mann so vorzüglich — die Akten geben den Fall in aller Breite wieder — daß die Kommission in Verlegenheit gerät und dem König empfielt, zwar dem Rellstab das erbetene Privileg zu geben, andererseits aber das des Hummel bestehen zu lassen mit dem Zusatz, daß er sogar die gedruckten Werke Rellstabs nachstechen dürfe; man kann diese Entscheidung nur als eines Salomo würdig bezeichnen!

In der Tat hat der König durch Ordre vom 4. November 1787 die Entscheidung in obigem Sinne getroffen und zudem Rellstab den erbetenen Kapitalvorschuß rundweg abgeschlagen; ja, am 15. Nov. 1787 wird sogar das Privileg in seiner eingeschränkten Form zurückgezogen und Rellstab damit zugunsten Hummels ganz aufs Trockene gesetzt, und damit die Wahrheit des alten Spruches bestätigt, nach welchem man sich nicht ungerufen zu seinem Fürsten begeben soll. — So der Sachverhalt des Aktenbündels.

Sachlich ist dazu folgendes zu bemerken: Der Ausgang der ganzen Angelegenheit, die mit Rellstabs Untergang endete, zeigt deutlich, daß sowohl die Stellung Breitkopfs in Leipzig, wie die Hummels in Berlin nicht so leicht zu erschüttern war, wie Rellstab glaubte. Beide großen Verleger und Drucker hatten doch ein anderes Gewicht in die Wagschale zu werfen, als dies Rellstab konnte, und außerdem stimmt der Bericht des „Fabrique-Departements" (s. o.) mit dem wahren Sachverhalt hinsichtlich der Qualitätsunterschiede der Druckereien nicht. Hierauf muß etwas näher eingegangen werden.

Die am Anfang der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts gemachte Neuerfindung des Notendrucks mit beweglichen und voneinander in

---

[1] Siehe Eitner V.

kleinste Teile trennbaren Typen nach dem Vorbild des Buchdrucks hatte Johann Gottlob Immanuel Breitkopf zu einem hochberühmten Mann und zum Begründer des Musikalienhandels im modernen Sinne gemacht. Man hätte annehmen sollen, daß die neue Erfindung in kurzer Zeit sich den Beifall der Autoren sowohl, wie des breiten musikalischen Publikums erwerben würde. Merkwürdigerweise aber hielten diese Gruppen ziemlich zäh an der bisher hauptsächlich geübten Verbreitungsweise von Musikalien durch handschriftliche Kopien fest, so daß z. B. Breitkopfs bis gegen 1800 genötigt waren, neben der Notendruckerei noch ein ganz gewaltiges Lager geschriebener Noten zu unterhalten. Das Auge war nun einmal an diese Noten gewöhnt und paßte sich schwer dem neuen, an sich doch unendlich deutlicheren Notenbild des Druckverfahrens an. Das Ideal blieb also 50 Jahre lang noch nach der Drucktype die Kopistenhand.

Und an diesem Punkt setzte der geschäftsgewandte Rellstab ein und machte seine Drucke „den geschriebenen Noten völlig ähnlich", wie es in dem Gesuch an den König heißt. Es war also ein Geschäftstrick, eine captatio des Publikums, soweit es noch an der Vorliebe für Kopien festhielt. Daß der Notendruck prinzipiell etwas Neues, ganz anderes war, als die Handschriften, daß er auf mathematischen Berechnungen aufgebaut, ganz bewußt die Kopien verdrängen wollte, daß hier ein großer Geist Neues geschaffen hatte, das ist Rellstab entweder nicht klar geworden, oder er hat es tückisch ignoriert aus Geschäftsneid. Man wird lebhaft an die Anfangszeiten des Automobils erinnert, wo „der Wagen ohne Pferd" so lange als Vorbild diente, bis man einsah, daß ein Auto prinzipiell mit dem Pferdefuhrwerk nichts zu tun habe.

Betrachtet man sich nun einen Rellstabschen Druck daraufhin, etwa den Klavierauszug zur Schweitzerschen Alceste (Lagarde und Friedrich, Berlin und Libau), ein Werk, das wie alle Produkte der Rellstabschen Offizin mit opus-Zahl (hier X) der „verbesserten Musikdruckerey in Berlin" bezeichnet wird, so findet man kaum, daß hier eine „völlige Ähnlichkeit" mit geschriebenen Noten vorliegt; im übrigen ist der Druck auserlesen schlecht und unklar, und man sieht, daß Rellstab weder die Erfahrungen, noch die Maschinen, noch die Mittel Breitkopfs hatte, um seine Druckerei konkurrenzfähig zu gestalten. Das wäre ihm vielleicht später und vor allem dann gelungen, wenn er das erbetene Staatsprivileg und das Kapital zum Aufbau erreicht hätte. So aber erwecken die Rellstabschen Drucke ohne weiteres

den Eindruck des Unfertigen und Stümperhaften. Wie die Untersuchungskommission zu einem andern Urteil kommen konnte, ist mir ganz unerklärlich; es kann doch der Führer der Kommission, ein Kriegsrat Müller, dem König keinen wissentlich falschen Bericht eingereicht haben — das tat man damals nicht!

Gerade der genannte Klavierauszug zur Alceste von Wieland-Schweitzer enthält aber nun auch eine längere Vorrede Rellstabs selbst, in der er seine Theorien auseinandersetzt und mit Angriffen gegen Breitkopf verspricht, „später seine Sache besser machen zu wollen". Die Vorrede ist schwach genug; was er an Fehlern des Breitkopfschen Drucks hier beibringt, wiegt kein Gran; das einzige, worin man ihm beistimmen kann, ist sein Tadel an Breitkopfs Vorzeichen. Hier kann gesagt werden, daß die Breitkopfschen ♯ und ♭, auch die ♮ in der Tat, wenigstens für die frühesten Drucke, schlecht und unklar sind, und daß die Rellstabschen diesen Fehler verbessern durch Rückkehr zur handschriftlichen Praxis. Alle anderen Einwände sind als gesucht und gegenstandslos zu ignorieren.

Ich habe das Aktenstück etwas weitläufiger behandelt, weil es ein Beitrag zur Geschichte des Notendrucks und seines Erfinders, aber auch darum, weil es ein Beitrag zur Geschichte der Erfindungen überhaupt und endlich zur Frage des Urheberschutzes und Notendrucks um 1800 herum ist.

I. Das isometrische Moment in der Vokalpolyphonie

Von Knud Jeppesen, Kopenhagen

Im 17. und 18. Jahrh. wurde als Hauptcharakteristikum für den Palestrinastil die häufige Verwendung von isometrischen Elementen („nota contra notam") betrachtet und man glaubte, daß es Palestrinas persönliches Verdienst war, nachdem man in der Niederländermusik überhaupt nur mit den intrikatesten Verschlingungen der Stimmen gearbeitet hatte, hier plötzlich einen neuen, mehr akkordmäßig orientierten, grandiosen Stil geschaffen zu haben. Als dann in der ersten Hälfte des vorigen Jahrh. ein ernstlicheres Studium der Musikgeschichte eingeleitet wurde, erkannte man mit Verwunderung, daß das, was man „Palestrinastil" nannte, in Wirklichkeit viel älter als der Meister selbst war, so daß z. B. Josquin des Près auch schon „contrapunto semplice" gekannt und verwendet hatte. Trotz des Verdienstes verschiedener Forscher, besonders des unvergleichlichen A. W. Ambros, der hier besonders zur Klarheit beitrug, blieben doch noch einige Irrtümer sonderlich mit Hinsicht auf den absoluten (d. h. nur von musikalischen Erwägungen abhängigen) Charakter des isometrischen Satzes, wodurch man die nahe Abhängigkeit dieser Schreibweise von liturgischen und textlichen Rücksichten übersah. Es dürfte deshalb vielleicht nicht ganz ohne Bedeutung sein, einmal diese Frage in Isolierung zu betrachten.

Wie schon die Romantik entdeckte, ist die Satzweise in Note gegen Note bedeutend älter als Palestrina, sie ist aber noch älter als man damals mit Erstaunen bemerkte.

Absolut gesehen ist sie wohl ebenso alt wie die mehrstimmige Musik überhaupt, aber auch angewandt als bewußte Wirkung im Gegensatz zu einer mehr polyphonen Schreibweise trifft man frühe auf sie, wahrscheinlich schon im 14. Jahrh., sicher aber schon in der Zeit der Trienter Codices (15. Jahrh). Eine charakteristische

Stelle findet sich z. B. in der Motette „Quam pulchra es"[1]) von Dunstable (gest. 1453):

\- - - - ne - a. Ve - ni, di - lec-

\- - - - ne - a. Ve - ni, di - lec-

\- - - - ne - a. Ve - ni. di - lec-

Von Interesse ist es, diese Stelle mit einer Episode aus Antonius Fevins Motette: Descende in hortum meum[2]) zu vergleichen. Nach einer mehr polyphon bewegten Einleitung heißt es hier:

Ve - ni et co - ro - na - be - ris, ve - ni

Ve - ni co - ro - na - be - ris, ve - ni

Ve - ni et co - ro - na - be - ris, ve - ni

Ve - ni co - ro - na - be - ris, ve - ni

Zu demselben Wort also dieselbe musikalische Wirkung in zwei Kompositionen, zwischen welchen wahrscheinlich beinahe ein Jahrhundert liegt!

Zufall ist dies kaum, wie überhaupt das „Note gegen Note" durchaus bewußt und zu ganz bestimmtem Zweck angewendet wird in der polyphonen Kirchenmusik des 15. und 16. Jahrh. Erst ein Stück höher hinauf im cinquecento fängt eine mehr moderne

---

1) Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jahrg. VII, p. 190.

2) Ambros, Geschichte der Musik, Bd. V, p. 210. Siehe ebenso Isaacs Flores apparuerunt, Glarean, Dodecachordon (Bohn) p. 220.

akkordmäßige Auffassung an sich geltend zu machen — am frühesten kann dies in Frottolen und Madrigalen beobachtet werden, doch von ungefähr der Mitte des 16. Jahrhunderts ab auch in Messen, Motetten und anderen kirchlichen Kompositionen — das „Note gegen Note" wird von jetzt ab ein mehr alltägliches Stilelement, öfter aus allgemeinen, rein musikalischen Rücksichten gesetzt, als bewußt gebraucht zu bestimmten Ausdruckszwecken.

Die Stellung des 16. Jahrhunderts zum „Note gegen Note" ist überhaupt eine Frage von außerordentlichem Interesse. Zu ihrer Aufklärung ist es in erster Linie notwendig, die beiden genannten Richtungen streng voneinander getrennt zu halten.

Betrachtet man nun speziell die Ausdrucks-Richtung, die natürlich die besonders aufklärende über ihrer Zeit Empfinden dem Dinge gegenüber sein muß, so wird man hier die Beobachtung machen, daß fast alle Fälle sich unter ganz wenige Anwendungsformen einordnen lassen.

Eine der wichtigsten unter diesen könnte man geneigt sein, den „musikalischen Vokativ" zu nennen.

Die angeführten Beispiele von Dunstable und Fevin und überhaupt die große Mehrzahl aller „Note gegen Note"-Episoden gehören unter diese Gruppe.

Von ungefähr 1500 bis zur nächsten Jahrhundertwende — also während der großen Blütezeit der Polyphonie — gehört es zu den ausnahmsweisen Erscheinungen, daß eine Motette oder eine motettenartige Komposition mit einem gleichzeitigen Einsatz mehrerer Stimmen[1]) beginnt. In den weitaus meisten Fällen führt eine in der Regel breit angelegte, streng durchgeführte Imitation an. Wird von diesem Prinzip abgewichen, geschieht dies auffallend oft in Verbindung mit Worten, die ein Anreden oder Anrufen von etwas Heiligem ausdrücken, z. B.: Virgo Maria non est tibi similis[2]) (Gaspar), Crux triumphans, decus potentium[3]) (Loyset Compère),

[1]) Von der Messe gilt dies in kaum so hohem Maße. Infolge ihres in besonderem Grad stark gebundenen Verhältnisses zum Gottesdienst, spielen hier oft liturgisch-praktische Rücksichten (z. B. die Rücksicht darauf, daß die Zermonien nicht unnötig aus rein musikalischen Gründen verlängert werden) mitbestimmend herein, so daß das „Note gegen Note", besonders in den wortreichen Stücken wie Gloria und Credo, einer mehr kontrapunktisch-kunstreichen Schreibweise vorgezogen wird.

[2]) Ambros, Geschichte der Musik, Bd. V, p. 183.

[3]) Killing, Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek Santini, p. 195.

O salutaris hostia[1]) (Pierre de la Rue), O Domine Jesu Christe[2]) (Antonius Brumel), O vera lux et gloria[3]) (Adam von Fulda)[4]). Im ersten Buch 4-stimmiger Motetten Palestrinas von 1563 finden sich nur zwei Stücke, die in akkordartigem Satz beginnen: Ave Maria (Nr. 7) und: Salvator mundi salva nos omnes (Nr. 23), und im ersten Buch 5-, 6-, 7-stimmiger Motetten von 1569 sind nur folgende Stücke komponiert mit Anfang in „Note gegen Note": O admirabile commercium (Nr. 1), Crucem sanctam subiit (Nr. 7. Sobald die Rede vom Kreuz ist, wird die Bewegung augenblicklich langsam und feierlich, in breiten Akkorden), O vera summa sempiterna trinitas (Nr. 8 sec. pars.), Vidi turbam magnam (Nr. 29. Hier ist es sicher berechtigt, wie im zweiten Teil derselben Motette: Et omnes angeli stabant in circuitu throni, Tonmalerei zu vermuten), O magnum mysterium (Nr. 30), O Domine Jesu Christe (Nr. 31). In augenfälliger Weise wird vom „Note gegen Note" Gebrauch gemacht, wo es Andacht oder Gebet gilt: Suscipe deprecationem nostram[5]) (Josquin), Miserere nobis[6]) (Brumel), Intercede pro nobis[7]) (Gaspar) und bei Palestrina: Suscipe deprecationem[8]), Intercede pro nobis[9]), Et propitius intende[10]), Ostende nobis Domine[11]) usw. Bezeichnend ist es auch, daß z. B. in der ziemlich umfangreichen Sammlung fünfstimmiger Offertorien, die Palestrina 1593 herausgab, das einzige Stück[12]), das in breitem, akkordmäßigem Satz einsetzt, mit folgenden Worten beginnt: Precatus est Moyses in conspectu Domini Dei sui[13]) . . . und Moses bat vor dem Angesicht des Herrn, seines Gottes. Oft wird „Note gegen Note" als Ausdruck tiefer, andachts-

[1]) Ambros, l. c., p. 144.

[2]) Oxford History of Music, Vol. II. p. 241.

[3]) Glarean, l. c., p. 208.

[4]) Beispiele dieser Art aus dem 15. Jahrh. finden sich u. a. vierte Ausw. der Trient. Cod. p. 20, 23, 49, 54. Fünfte Ausw. p. 7.

[5]) Ambros, Geschichte der Musik, Bd. V, p. 90.

[6]) Ambros, l. c., p. 167. Vgl. fünfte Ausw. der Trient. Cod. p. 8 und 84.

[7]) Ambros, l. c., p. 185.

[8]) Palestrina, Gesamtausgabe Bd. I, p. 37. Vgl. fünfte Auswahl Trient. Cod. p. 45.

[9]) Palestrina, l. c., Bd. I, p. 60.

[10]) Palestrina, l. c., Bd. V, p. 108; Bd. IX, p. 144.

[11]) Palestrina, l. c., Bd. IX, p. 8.

[12]) Mit Ausnahme der Komposition Domine Deus, die unter die Vokativ-Gruppe zählt.

[13]) Palestrina, l. c., p. 128.

voller Ehrfurcht vor dem Wort verwendet, wie z. B. wenn Christus, oder, wie schon berührt, das Kreuz genannt wird. So z. B. in Heinrich Isaacs Maria Magdalena-Proprium: Jesu Christe[1]) und im Gloria aus Gaspars: Missa super Nastu pas[2]) Takt 32 zu demselben Wort. Von Palestrina können unter anderen ähnlichen Fällen folgende angeführt werden: Christus Deus noster[3]), Jesu Christe[4]), Domine Jesu[5]), Hic Jesu[6]), et Jesum[7]), cui Christus in cruce[8]). Der stets vorzüglich unterrichtete Cerone sagt über dieses Verhältnis[9]): „Veese que los buenos Composidoros tienen observado de hazer cantar las partes todas juntas, solfeando con notas graves de Breve, Semibreve y minima, con Consonancias devotas y con Intervalos harmonicos, sobre destas palabras: Jesu Christe. Y esto se haze por reverencia y decoro de lo que dizen. Se suele observar lo mesmo sobre estas otras, Et incarnatus est, hasta Crucifixus“[10]). Cerone ist also ganz offenbar der Meinung, daß das „Note gegen Note“ in diesen bestimmten Fällen aus Ehrerbietung und Ehrfurcht den Worten gegenüber angewandt wird. Das will wohl eigentlich sagen, daß diese Worte als so liturgisch bedeutungsvoll betrachtet werden, daß man sie nicht untergehen und aufgelöst werden lassen

---

1) Heinrich Isaac, Choralis Constantinus. Zweiter Teil (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVI, 1) p. 107. Beispiele dieser Art finden sich u. a. in Wolfs Geschichte der Mensuralnotation Bd. III, p. 175 und außerdem in den Trienter Codices. Vgl. Denkm. der Tonkunst in Österreich, Bd. 61, p. 8, 12, 24, 44, 57.

2) Petrucci, Missarum diversorum auctorum liber primus 1508 (Nr. 4.).

3) Palestrina, l. c., Bd. V, p. 64.

4) Palestrina, l. c., Bd. XI, p. 26.

5) Palestrina, l. c., Bd. I, p. 85.

6) Palestrina, l. c., Bd. I, p. 105.

7) Palestrina, l. c., Bd. V, p. 163 und Bd. IV, p. 168.

8) Palestrina, l. c., p. 2. Vgl. Ambros, l. c., Bd. IV, p. 40.

9) El melopeo, (1613) p. 688.

10) Vgl. hierzu „Dialogo del R. M. Don Pietro Parmigiano“. Parma 1595, p. 54. Der Verfasser eifert hier gegen die Schreibweise — er nennt sie „morta“ — in der sich alle Stimmen in gleichen, langsamen Werten bewegen; sie darf doch verwendet werden bei Incarnatus in der Messe und an ähnlichen feierlichen Stellen der Liturgie: „Morta la Compositione (parlando di Messe, Motetti, Salmi, Magnificat, Ricercarii, & altri varie Compositioni, eccettuato però l'Incarnatus de spiritu sancto della Messa, il Gloria patri delli Salmi, le lettioni della settimana santa, & altri cose pertinenti à detta settimana) s'intende, quando le parti vanno communemente con misura di Breve, ouer la misura di Semibreve — —“.

darf in dem mannigfaltig bewegten Meer des Imitierenden, sondern daß man sie sich gleichsam wie auf Klippenrücken über das Wasser heben läßt, daß man sucht, sie so deutlich wie möglich hervortreten zu lassen, indem man sie zu gleichzeitigem Vortrag in allen Stimmen bringt.

Es ist auffallend, daß die Worte, die auf diese Weise ausgezeichnet sind, in der Musik häufig in genauer Übereinstimmung mit dem Zeremoniell der Messe hervorgehoben werden, welches z. B. bei dem Namen Jesus dem Liturgen eine Verbeugung gegen das Kreuz, bei den Worten „Et vitam venturi saeculi. Amen" ihm des Kreuzes Zeichen[1]) vorschreibt, und bei „et incarnatus est" verlangt: hic genuflectitur[2]). Die Sitte „et incarnatus" in einfachen, akkordmäßigen Stil zu setzen, reicht schwerlich viel länger zurück als bis zu den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrh., ja vielleicht nicht weiter als zum Anfang des cinquecentos. Doch hat man, wie es scheinen könnte, schon im 14. Jahrh. die betreffende Stelle in der Liturgie besonders musikalisch ausgezeichnet. So wird in Guillaume de Machauts „Krönungsmesse", in welcher das Credo hauptsächlich als Conductus isometrisch gesetzt ist, durch größere Notenwerte ein Teil des Incarnatus, die Worte: „ex maria virgine" hervorgehoben[3]):

Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu sanc-to
Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu sanc-to
Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu sanc-to
Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu sanc-to

1) Vgl. fünfte Ausw. der Trient. Cod. p. 14, 32, 37, 61.

2) Missale romanum .... Pii Papae X auctoritate reformatum p. LXXX „Cum dicit: Jesum Christum caput Cruci inclinat. Cum dicit: Et incarnatus est, usque ad: ‚Et homo factus est' inclusive genuflectit. Cum dicit: ‚simul adoratur' caput Cruci inclinat. Cum dicit: ‚Et vitam venturi saeculi', Amen", producit sibi manu dextera signum Crucis a fronte ad pectus. Vgl. hierzu in Thalhofers Handbuch der katholischen Liturgik Bd. I, p. 592 ff.

3) Vgl. Peter Wagner, Geschichte der Messe I, 1913, p. 44 ff.

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

Ganz ähnlich verhalten sich die Messen von Binchois und Dufay, von denen Bruchstücke in der fünften Auswahl der Trienter Codices abgedruckt sind[1]). Auch scheint es in der Messenliteratur des 15. Jahrh. öfters vorzukommen, daß man im „Incarnatus“ die Worte „et homo factus est“ hervorgehoben findet, z. B. im Credo von Georgius a Brugis[2]):

ne Et ho - mo fac - tus est

Et Et ho - mo fac - tus est

ebenso in der „Missa cujusvis toni“ von Okeghem[3]), in der anonymen Messe „Grune Linden“[4]), in dem Credo von Ciconia[5]) und in dem anonymen Credo in der fünften Auswahl der Trienter Codices[6]).

1) S. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 61, p. 59 und 77.

2) l. c., p. 31.

3) S. Peter Wagner, Geschichte der Messe I, p. 102.

4) Dritte Ausw. der Trienter Codices p. 166.

5) Fünfte Ausw. der Trienter Codices p. 4.

6) p. 13. Eine ähnliche Stelle findet sich noch im Credo der Small devotion-Messe des englischen Komponisten Taverner (Tudor Church Music, Vol. I, p. 81), ein Beleg unter vielen für dieses verhältnismäßig späten Meisters (ca. 1495—1545) merkwürdig altmodische Art.

Mit der Obrecht-Josquin-Generation wird es schon gewöhnlicher, den Anfang des „Incarnatus"-Textes oder den ganzen Text bis zum Crucifixus (ja bisweilen das Crucifixus mit wie in der Messe „Salve diva parens" von Obrecht) homophon zu setzen, Incarnatus-Stellen in breit entfalteten „Note gegen Note" finden sich z. B. in den Messen von Obrecht: „Ave regina coelorum", „Adieu mes amours", „Sine nomine", „Caput", „L'omme armé", und bei Josquin des Près in den Messen: „La sol fa re mi", „Sine nomine", „L'omme armé super voces musicales", „Da pacem", besonders sei auf die schöne Form in der „Pange lingua"-Messe Josquins hingewiesen (Ambros, l. c., Bd. V p. 100)[1]:

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc - to
Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc - to
Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc - to
Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc - to

Ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est
Ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est
Ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est
Ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est.

[1]) Es wäre vielleicht für einen Fachliturgiker eine lohnende Aufgabe zu untersuchen, ob diese divergierende Favorisierung von verschiedenen Teilen des „Incarnatus"-Textes etwa mit abweichenden liturgischen Gewohnheiten der verschiedenen Zeiten und Länder zusammenhängen sollte.

Eigentliche Norm wird diese Behandlungsweise doch erst, nachdem die Italiener die musikalische Führerschaft auch in der Messe übernommen haben; bei Palestrina wird man sie so in mehr als neun aus zehn in Betracht kommenden Fällen angewandt beobachten können. Die Vermutung, daß anfänglich das Bestreben, wichtige Worte mit größtmöglicher Deutlichkeit hervortreten zu lassen, sie diktiert hat, bestätigt sich in augenfälliger Weise in einigen der wahrscheinlich ältesten Beispiele für bewußt angewendetes „Note gegen Note", die überhaupt zu finden sind. So z. B. in folgender Stelle aus Johannes Cuneliers Chanson: Se Galaas (aller Wahrscheinlichkeit nach aus der letzten Hälfte des 14. Jahrh.)[1], die den Grafen von Foix, Gaston Phebus, besingt „portans en sa devise"[2]:

Fe - - - bus a - - - vant!

Ebenso in folgender Episode aus Adams 3-stimmiger Chanson: „Au grief hermitage de plours" — wohl kaum später als ca. 1440 geschrieben, in welcher ein unglücklicher Liebhaber seinen baldigen Tod voraussieht, falls seine Dame sich nicht seiner erbarmt[3]:

Mort bien brief - ment

---

[1]) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation I, p. 329.

[2]) Wolf, l. c., III, p. 157. Eine Stelle ähnlichen Charakters ist der Schluß der Motette „Imperitante Octaviano": Ob id laudes, inclitus praesul Georgius, soli Deo. Erste Ausw. der Trienter Codices, p. 82. Diese Komposition ist als Huldigung des Bischofs Georg II. von Trient (1444—1465) geschrieben.

[3]) Stainer, Dufay and his contemporaries, London 1898.

Indessen ist es doch eine Frage, ob wir hier in dieser für ihre Zeit überhaupt auffallend ausdrucksvollen Komposition nicht schon mit einem wesentlichen Moment der Tonmalerei (Hoheit des Todes?) zu rechnen haben, wie man es überhaupt als für gegeben ansehen darf, daß die Technik, die anfänglich nur dem rein praktischen Zweck: Deutlichkeit des Wortes, diente, nach und nach als etwas in sich selbst Gefühlbetontes erkannt wird, als ein Faktor von hohem Wert, wo es gilt, Ausdruck für die tiefe, alles vergessende Ergriffenheit des Sinnes zu finden.

Ist man erst so weit hinauf, wie bis zu den Italienern gekommen, wird jedenfalls ohne Zweifel dieser höhere ästhetisch entwickelte Gesichtspunkt in überwiegendem Grad bestimmend für die Anwendung des „Note gegen Note". Auf diese Weise erklärt sich sicher auch die Tatsache, daß die spezielle Musik für die Charwoche, die Lamentationen, Passionen, Responsorien, Improperien u. dgl. beinahe ausnahmslos in diesem einfachen Stil geschrieben ist[1]). Was die Sequenz „Stabat mater" und die Hymne „Te Deum" betrifft — sie werden beide in der Regel in strengem „Note gegen Note" gesetzt — läßt sich dieses Verhältnis bezüglich der ersteren aus ihrer inhaltlich nahen Zusammengehörigkeit mit der Karfreitags-Liturgie erklären; im letzeren Fall liegt die Erklärung wahrscheinlich in dem feierlichen, eindringlichen Charakter und dem stark durchgreifenden Gebrauch des Vokativ, der dieses Stück kennzeichnet[2]).

Wie dreist der Gedanke auch scheinen mag und wie unmöglich es auch sein mag, anderes als ein mehr oder weniger überzeugendes Wahrscheinlichkeitsmaterial ins Feld zu führen, ist es doch schwierig, die Annahme aufzugeben, daß man in der alten Musik so ziemlich im klaren war über das „Note gegen Note" als Ausdrucksmittel für den einzelnen, daß das, was bei der 1600-Zahl Schisma zwischen alter und neuer Musik mit derber Deutlichkeit hervortritt, schon im vorhergehenden Jahrh., wenn auch nicht klar erkannt, so doch mit Stärke vorempfunden und geahnt worden war.

Wenn deshalb hier auf „Note gegen Note"-Anwendung als musikalische Vokativform aufmerksam gemacht wurde, ist es eine Frage,

---

[1]) In genauem Einvernehmen mit der Liturgie, die die tiefe Feierlichkeit dieser Zeit stark betont.

[2]) Möglicherweise hat doch ebenfalls die Funktion des „Te Deum" als Prozeßionsgesang (eine zu komplizierte Struktur wäre hier unpraktisch!) bestimmend eingewirkt.

ob man nicht mit Recht noch weiter gehen kann, nämlich zur Annahme, daß diese Schreibweise mit Vorliebe benutzt wurde, wo die Worte direkte Rede bedeuten. Jedenfalls ist es notwendig, dem, was hierüber bisher gesagt wurde, einiges hinzuzufügen; so muß z. B. bemerkt werden, daß das „Note gegen Note“ nicht nur gebraucht wurde, wenn der Mensch die Heiligen anruft oder anfleht, sondern auch, wenn Gott selbst spricht. Z. B. Joannes Vannius: Attendite, popule meus, legem meam[1]), Clemens non Papa: Ego pro te rogavi Petre[2]), Palestrina: Pax vobis, nolite timere[3]).

Es ist denkbar, daß derartige textliche Rücksichten außer den mehr speziell liturgischen bestimmend waren für die musikalische Form, die die Improperien, des Herrn Tadel an sein Volk, bekommen haben.

Doch auch, wo es menschliche Rede mit Menschen oder, in poetischer Form, mit Dingen gilt, wird „Note gegen Note“ oft angewandt, so z. B. in Davids Klage über Saul und Jonathan: „Montes Gelboe“ und „Doleo super te“[4]), in Heinrich Isaacs „Scio enim quod redemptor meus vivit“[5]), in Antonius von Vineas „Ego dormio“ bei den Worten: Aperi mihi soror mea[6]) und in Turinis „Cantate Domino canticum novum“[7]). Dieses Verhältnis macht sich außer zusammen mit dem schon genannten vermutlich auch geltend im Stabat mater, wo der Dichter jeden Augenblick persönlich eingreift (O, quam tristis et afflicta —), um so eindringlich wie möglich auf Marias Leiden hinzuweisen, wodurch das Gedicht als ganzes einen stark subjektiven Ton erhält. Auch von den Lamentationen, Jeremias erhabenen Klageliedern über Israel[8]) gilt dies.

Vielleicht erscheint uns nun des 16. Jahrh. Auffassung von der Musik der beiden Dimensionen mit Rücksieht auf den Ausdruckscharakter doch gar nicht so fern von unserer, wie man im voraus

---

1) Glarean, l. c., p. 261.
2) Proske, Musica Divina. Annus primus II, p. 323.
3) Palestrinaausgabe Bd. III, p. 96.
4) S. Josquins Kompositionen. Glarean, p. 380 und 386.
5) Glarean p. 274.
6) Glarean p. 200.
7) M. D. Annus primus II, p. 165.
8) Zufall ist es schwerlich, daß die monodische Bewegung, die gegen Schluß des 16. Jahrh. Terrain gewinnt und deren Bestreben in erster Linie gegen das Subjektive gerichtet ist, als eine ihrer ersten Aufgaben gerade die Lamentationen des Jeremias wählt, zu welchen der Pionier Vincenzo Galilei die Musik setzt.

anzunehmen geneigt war. Vielleicht dämmert, wenn auch noch nichts klar gesehen ist, die Erkenntnis der akkordgetragenen Musik als dem gehorsamsten Ausdrucksmittel der Individualität.

Seite um Seite mit dieser wortbedingten Anwendung des „Note gegen Note“ [1]) läuft, wie gesagt, der von den weltlichen Musikformen ausgegangene Gebrauch zu rein musikalischen Zwecken. Daß „Note gegen Note“ von Anfang in der Frottole benützt wurde, liegt wohl hauptsächlich in der Fähigkeit des Einfachen, volkstümlichen Geschmack für sich einzunehmen [2]).

Im Madrigal, dem verfeinerten Erbfolger der Frottole, wo die Forderungen an polyphoner Durcharbeitung schon stärker hereinspielen, bewahrt „Note gegen Note“ doch fortwährend seinen unabhängigen Charakter und bekommt zugleich Gültigkeit in der kirchlichen Musik, als der madrigalische Einfluß anfängt, sich geltend zu machen.

Sollte man die Palestrina-Musik im Verhältnis zu den Niederländern des beginnenden 16. Jahrh., gerade was ihre Stellung zum „Homophonen“ betrifft, charakterisieren, ist es notwendig, daran zu erinnern, daß die Haltung der Italiener in diesem Stück freier ist als die der älteren Meister. Bei ihnen wird das „Note gegen Note“

---

[1]) Daß man in der Musikgeschichte bisher geneigt war, das zumeist stark gebundene Verhältnis der einfachen, akkordartigen Schreibweise zum Wort zu übersehen, hat wiederholt Mißverständnisse verursacht, wie z. B. Verwechslungen zwischen Formstil und Individualstil. So hat man lange Zeit gemeint, Palestrina stehe in einem besonders intimen Verhältnis zu Cost. Festa, wesentlich, weil man hauptsächlich nur Festas berühmtes „Te Deum“ kannte, welches, wie die meisten Kompositionen zu diesem Text, im „Palestrinastil“ geschrieben ist. In einem ähnlichen Irrtum scheint sich Hermann Kretzschmar zu befinden, wenn er in seinem „Führer durch den Konzertsaal“ (4. Aufl. II, 1, p. 450) Rinaldo del Mel zum Repräsentanten eines besonders einfachen Stils machen will, auf Grund des zufälligen Umstandes, daß Vokativ-Texte (wie Jesu Christe, O Domine Jesu, Ave sanctissima usw.) verhältnismäßig reichlich vorhanden sind in der kleinen Auswahl aus den Kompositionen dieses Meisters, die bisher im Neudruck erschienen ist. F. W. Arnold ging sogar so weit, daß er Mahu auf Grundlage seiner Lamentationen als „den genialen Erfinder des Stils alla Palestrina“ proklamierte (Chrysanders Jahrbücher der musikalischen Wissenschaft II, p. 65, 1867).

[2]) Aus ähnlichen Gründen werden die tänzeartigen, daktylischen Episoden, welche häufig in der Palestrina-Musik vorkommen, wenn die Worte Freude ausdrücken, und die schon kraft ihrer Rhythmik ein volkstümliches Gepräge haben, in der Regel in „Note gegen Note“ gesetzt. Dasselbe gilt dem Osanna in den Messen.

in der Regel nur gebraucht, wo Worte aus den oben besprochenen Arten es motivieren, selten, wie dies doch oft bei Palestrina geschieht, nur um genügende Abwechslung im musikalischen Aufbau[1]) zustande zu bringen.

Bei den Niederländern finden wir die Gegensätze häufigst ziemlich steif zusammengestellt, nun ein Stück in imitiertem Stil, dann eins in „Note gegen Note". Ganz anders bei Palestrina: Was hier als für den Palestrinastil charakteristisch bezeichnet werden muß, ist gerade das wunderbar erfrischende, fein gleitende Wechseln zwischen „polyphoner" und „homophoner" Schreibweise, eine organische Verschmelzung beider Stilarten, das herrlichste Gleichgewichtsverhältnis, das man sich denken kann. Von berühmten „Note gegen Note"-Episoden, die nicht von den Worten abhängig zu sein scheinen, können aus Palestrinas Werken u. a. folgende angeführt werden: „Quia hodie" aus der Motette Dies sanctificatus[2]), „Populus Aethiopum" aus der Motette Fundamenta ejus[3]), „Portantes ramos" aus der Motette Pueri Hebraeorum[4]), „Quoniam suavis est Dominus" aus dem Offertorium Immittet Angelus[5]), „Carmen quoque ejus" aus dem Offertorium Vir erat[6]), „Habens thuribulum" aus dem Offertorium Stetit Angelus[7]) u. a. Aber, wie schon bemerkt, kommen bei Pa-

[1]) Es ist doch möglich, daß die Rücksicht auf Abwechslung, wenn auch in gröberer Gestalt, in der in dieser Verbindung älteren Musik eine Rolle gespielt hat. Die normale Schreibweise des 16. Jahrh. ist die polyphone, sie kann immer verwendet werden. Nicht so dagegen die „homophone", welche, wie schon genannt, in der Regel von den Worten bedingt ist. Wenn deshalb z. B. in einer zweiteiligen Motette beide Teile im Vokativ beginnen (wie Morales Motette in Ambr. V „Sancte Antoni" und „O sancte Antoni"), ist es nicht ganz außergewöhnlich, daß der erste dieser Teile mit imitiertem Anfang gesetzt wird, während man den anderen in „Note gegen Note" beginnen läßt (die umgekehrte Anwendung findet man in Vannius' Attendite popule meus, Glarean, p. 261), denn man fühlt sich keineswegs dazu verpflichtet, in allen Fällen, in welchen die Worte an und für sich das „Note gegen Note" gestatten, Gebrauch von dieser Erlaubnis zu machen. Die freie Stellung, welche man hier einnimmt, ist, wie es scheint, manchmal ausgenützt worden, um Abwechslung zwischen den verschiedenen Teilen der Motette zustande zu bringen.

[2]) Bd. V, p. 4.

[3]) Bd. V, p. 141.

[4]) Bd. V, p. 172.

[5]) Bd. IX, p. 36.

[6]) Bd. IX, p. 157.

[7]) Bd. IX, p. 176.

lestrina auch sehr oft Verwendungen der Homophonie in Vokativsituationen und dergleichen vor. Hier sehen wir Endpunkte des Vergeistigungprozesses unseres Problems. Das ursprünglich mehr mechanische Verfahren, wichtige Worte hervorzuheben durch gleichzeitiges Ausdehnen der verschiedenen Stimmen (meistens in Verbindung mit Fermaten, „cardinales", wie man sie bezeichnend genug im 15. Jahrh. nannte), führte allmählich zur Entdeckung der Eindringlichkeit und feierlichen Wirkung der Harmonie — und man wußte mit Feinheit die Konsequenzen hieraus zu ziehen. —

Innere statt äußere Deutlichkeit wurde Zweck; gleichzeitig scheint das Gefühl für die reichen subjektiven Möglichkeiten der Akkordmusik schon hier sich zu regen. Daß dem Akkord-Incarnatus der Palestrinazeit in der konzertierenden Messe der Mozart-Epoche eine subjektiv-gefühlvolle Arie entspricht, gibt in diesem Zusammenhange wohl genug zu denken.

II. Über einen Brief Palestrinas.

Von Knud Jeppesen, Kopenhagen

Der römische Kirchenmusiker Antimo Liberati, der 1684 schreibt, erzählt u. a. über Palestrina, daß er entweder wenig Anlage oder auch wenig Zeit dazu hatte, eine Schule zu bilden, und sich deshalb dahin beschränkte, in einem freieren Lehrverhältnis zu der von seinem Freund Giovanni Maria Nanino gebildeten Schule zu stehen, wo er öfters erschien und in allen musikalischen Angelegenheiten als Schiedsrichter das entscheidende Wort sprach[1]).

Obschon Liberatis Bericht wohl nur mehr legendarisch aufzufassen ist, wissen wir mit Sicherheit, daß Palestrina persönliche Schüler gehabt hat, u. a. bedeutende Musiker, wie Antonio Dragoni und Annibale Stabile, die beide in Dedikationen ihrer Werke sich Schüler des Pierluigi heißen, und Francesco Soriano, den Pierluigi selbst in einem Brief an den Herzog von Mantua als seinen Schüler nennt. Wie aber Pierluigi unterrichtet hat, nach welcher Lehrweise er vorgegangen ist, darüber wissen wir wenig. Das einzige, was uns hier, allerdings nur sehr unvollkommen, aufklären kann, ist der

[1]) Lettera scritta dal .... in riposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi. Roma 1685. Vgl. Fr. X. Haberl, „Giovanni Maria Nanino", Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1891, p. 88.

wichtige Brief, den Pierluigi in Rom am 3. März 1570 an den eben genannten Herzog von Mantua, Guglielmo Gonzaga, richtet, und welcher einen Teil eines förmlichen Fernkursus in Komposition darzustellen scheint. Der Inhalt dieses Briefes, welcher in extenso in Bertolottis „La musica in Mantova“ abgedruckt ist und den Haberl in seinem hochwertvollen Aufsatz „Das Archiv der Gonzaga in Mantua“ bespricht, lautet in Haberls Übersetzung: „Nachdem mich Ihr Virtuos mit der Gunst bedacht das Motett und das Madrigal Ew. Excellenz anzuhören, beauftragte er mich seinerseits, meine Ansicht frei auszusprechen. Ich sage demnach, daß Ew. Excellenz, gleichwie Sie in all Ihrem Thun die Natur übertreffen, so auch in der Musik unter denen hervorragen, welche sie ehrenvoll als Lebensberuf ausüben. Um besser beobachten zu können, habe ich das Motett eigens in Partitur gebracht und eine schöne Kunstfertigkeit, vom Gewöhnlichen entfernt, sowie das Bestreben den Worten gemäß ihrer Bedeutung lebendigen Ausdruck durch Töne zu geben beobachtet. Einzelne Stellen habe ich ausgezeichnet, bei denen, wie mir scheint, die Harmonie durch Einschränkungen gewinnen würde, so z. B. in der Behandlung der Sext und des Einklangs, wenn sich zwei Stimmen bewegen, oder der Sext und Quint bei aufwärts und abwärts gehender Bewegung, sowie des Einklangs, zu dem die Fugen und Stimmen mit Gewalt hinziehen. Auch meine ich noch, daß durch die gar zu enge Verwebung der Fugen die Worte für die Zuhörer unverständlich werden, wenigstens nicht so deutlich, wie sie es bei der gewöhnlichen Musik gerne haben. Man sieht wohl, daß Ew. Excellenz besser wie ich all diese Kleinigkeiten wissen, aber ich habe sie angeführt, um Ihnen zu gehorchen, und so werde ich immer bereit sein, wenn Sie zu befehlen geruhen, als Ihr ergebener und dankschuldigster Diener. Ich bitte unsern Herrn, daß Er Ew. Excellenz wohl erhalte und schließe meinen Brief, indem ich Ihnen demüthig die Hände küsse“ (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, p. 35).

Palestrina macht hier also zunächst die für seine Zeit sehr interessante Bemerkung, daß er, um die Motette des Herzogs besser beurteilen zu können, sie in Partitur gebracht hat. Er lobt dann die Komposition für ihre Kunstfertigkeit und ihren ausdrucksvollen Charakter (das feinfühlige Verhältnis zu den Worten, worauf die Zeit überhaupt in demonstrativer Weise Gewicht legte), weiter findet er es weniger gut, daß die imitatorische Durchführung der Themen zu viel Einklänge mit sich führt (die harmonische Durchsättigung

des Satzes war eine der Haupterrungenschaften des Palestrinastils, welcher im Verhältnis zu der früheren Polyphonie auffällig wenige „dünne" Wirkungen aufzuweisen hat), endlich rügt er — was bei dem Meister der Marcellusmesse einen gewiß nicht wundern kann — die zu komplizierte Verwebung der imitierenden Stimmen, wodurch der Text nicht genügend deutlich hervortritt. Das alles ist ganz klar und direkt verständlich, nur eine Stelle im Brief will nicht recht einleuchten, die nämlich, bei der mehr detailliert über die Intervallbehandlung gesprochen wird. Die Ursache ist hier wohl zunächst ein kleiner Übersetzungsfehler Haberls. Es heißt nämlich der betreffende Passus im italienischen Original: „Ho segnati alcuni luoghi, che mi par che quando si puo far die meno soni meglio l'Harmonia, com'è sesta et unisono mouendosi ambe le parti es sesta et quinta ascendendo et discendendo".

Haberl übersetzt, wie es schon oben zu sehen ist, den Anfang dieses Satzes wie folgt: „Einzelne Stellen habe ich aufgezeichnet, bei denen, wie mir scheint, die Harmonie durch Einschränkungen gewinnen würde". Er dürfte aber übersehen haben, daß „far di meno" die spezielle Bedeutung „auf etwas zu verzichten" hat, ebenso wie „soni" nicht Pluralis von „suono", sondern Präsens conjunctiv von „sonare" ist, und daß die Übersetzung infolgedessen so lauten muß: „Ich habe einige Stellen angemerkt, über welche ich denke, daß, wenn man auf sie verzichten kann, die Harmonie dann besser klingen würde". Erst in dieser Form wird der Sinn klar, nämlich, daß Palestrina die Bewegungen vor der Sexte an den Einklang und vor der Sexte an die Quint unschön und nicht gut verwendbar findet. Die Interpretation, die Haberl der letzten Bemerkung über die Sexte und Quint gibt, nämlich, daß sie auf den Fall anzuspielen scheint, daß die Sexte eine große sein müsse, wenn Kadenzbildung eintritt, hält sicher nicht Stich; denn hier ist zweifellos von der, durch das cinquecento so wunderbar fein und spitzfindig organisierten Lehre über die harmonischen Fortschreitungen die Rede. Diese Lehre, die besonders durch Zarlino in seinem „L'Istitutioni harmoniche" (1558) kodifiziert wurde, handelt außer der Dissonanzfrage auch in sehr eingehender Weise von der Weiterführung aus der einen Art der Konsonanzen in die andere (wie man sich z. B. aus einer vollkommenen Konsonanz in eine unvollkommene oder in eine andere vollkommene weiterbewegen kann oder umgekehrt usw.). Wichtig ist hier besonders die Regel

über die Weiterführung in gerader Bewegung zu einer vollkommenen Konsonanz, d. h., mehr modern ausgedrückt, über die Behandlung der „verdeckten" Parallelen. Es würde gewiß zu weit führen, hier in Detaillen auf diese sehr komplizierte (und scheinbar von den Theoretikern unnötig kraus und umständlich formulierte) Lehre einzugehen. Nur sei bemerkt, daß als Hauptgesetz zu gelten scheint, daß man in gerader Bewegung zu einer vollkommenen Konsonanz gehen darf, wenn sich nur eine der beiden Stimmen schrittweise bewegt. Dies gilt auch meistens, wenn der Satz nur zweistimmig ist, und so treffen wir in Palestrinas Kompositionen (allerdings doch nicht sehr häufig) Stellen, wie z. B. folgende in der Motette: „Haec dies" (Bd. V der Palestrinaausgabe, p. 168):

-es, quam fe - cit Do - mi - nus

quam fe - cit Do - mi - nus quam fe - cit Do-

oder in der Litanei (Bd. XXVI, p. 15):

Fa - vus Sam - so - nis

Fa - vus Sam - so - nis

oder im Pleni der vierstimmigen Messe: „Sanctorum meritis" (Bd. XVI, p. 38):

glo - ri - a tu - a

-a

Es muß doch bemerkt werden, daß die meisten derartigen Fälle in Verbindung mit imitatorischer Durchführung der Themen auftreten, ist aber andererseits auch beachtenswert, daß Wendungen, bei denen beide Stimmen springen, selbst wo sie durch Imitation entschuldigt werden könnten, nicht bei Palestrina vorzukommen scheinen.

Wenn mehrere Stimmen beteiligt sind, werden allerdings diese Regeln mit größerer Freiheit gehandhabt, aber selbst im zweistimmigen Satz können immerhin zwei typische Ausnahmen angetroffen werden. Die eine ist der sprungweise Übergang aus der Terz in die Quint, wobei die Unterstimme eine Quint abwärts springt, und die Oberstimme einen Terzsprung nach unten macht. Schon der Theoretiker Vicentino nennt in seinem Werke: „L'antica musica ridotta alla moderna prattica", 1557 (1555), dies Verhältnis unter denjenigen, die im zweistimmigen Satz erlaubt sind und die folglich den legitimsten dieser Art Wendungen angehört, und Zarlino (Opere 1589, Bd. I, p. 228) charakterisiert es ausdrücklich als „movimento sopportabile". In der Tat treffen wir diese Wirkung selbst im zweistimmigen Satz bei Palestrina relativ oft, z. B. im Agnus der vierstimmigen „Missa Prima" Bd. XIII, p. 83):

- - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun-

Ag - nus De - - - i, qui tol - lis

oder aus der Motette: „Magnus sanctus Paulus" (Bd. V, p. 46):

thro - num du - o-

du - o - de - ci - mum pos-

Die andere Ausnahme ist die, auf Hintergrund der eben genannten Lizens wohl für einen modernen Zuhörer etwas seltsame, daß es, selbst wo eine der Stimmen sich schrittweise bewegt, doch im zweistimmigen Satz nicht erlaubt war, aus der Sexte in die Quint zu gehen, wodurch also folgende Bewegungen untersagt wurden[1]):

[1]) Zarlino, Opere I, p. 227: „Ne anco torna bene il por la Sesta avanti la Quinta, quando le parti ascendono ò discendono insieme; ancora che l'una si muovi per grado, & l'altra per salto".

Die Ursache dessen ist gewiß nicht leicht begreiflich; vielleicht hat doch Artusi Recht, wenn er in seinem „L'arte del contraponto" (1598) sie dadurch erklärt, daß diese Wendung zu viel Ähnlichkeit mit parallelen Quinten hat[1]). Soviel ich weiß, kommen derartige Beispiele in Palestrinas Werken nicht vor — d. h. also in zweistimmiger Schreibweise, denn schon Vicentino (a. a. O. p. 41 r) zählt sie unter die Wendungen, die im vierstimmigen Satz erlaubt sind, eine Behauptung, die durch praktische Belege, wie folgende, von Palestrina unterstützt wird, z. B. aus der vierstimmigen Motette „Salvator mundi" (Bd. V. p. 69):

Sal - va - tor mun - di
Sal - va - tor mun - di
Sal - va - tor mun - di
Sal - va - tor mun - di

und aus der vierstimmigen Motette „Dum aurora" (Bd. V, p. 78):

- vit di - -
- - cens
ex - cla - ma - vit di
-a ex - cla - ma-

[1]) p. 34: „per che tiene questo moto della natura delle due quinte."

Obwohl die Kompositionen des Herzogs von Mantua, die vor Palestrina lagen, wahrscheinlich mitsamt des Meisters Anzeichnungen längst verschollen sind, und wir infolgedessen keine völlige Sicherheit in der Identifizierung der von Palestrina kritisierten musiktechnischen Verhältnissen haben können, werden wir uns doch kaum sehr irren, wenn wir annehmen, daß die Wendung im Briefe über Sexte und Quint bei auf- und abwärts gehender Bewegung begründet ist in der eben genannten Animosität der Theoretiker und praktischen Musiker des 16. Jahrh. gegen die gerade Bewegung aus der Sexte in die Quint im zweistimmigen Satz. Ebenfalls ist die Kritik Palestrinas Sexte und Einklang gegenüber, wenn sich beide Stimmen gleichzeitig bewegen, leicht zu verstehen auf Hintergrund der Musiktheorie seiner Zeit. Es kann sich nämlich hier nur um Gegenbewegung und gerade Bewegung handeln. Was die Gegenbewegung betrifft, so ist es überhaupt selten im Palestrinastil, daß sich zwei Stimmen gleichzeitig zum Einklang hinbewegen, meistens liegt die eine und die andere bewegt sich, und folglich sind Situationen wie

selten oder nie im zweistimmigen Satz bei Palestrina zu finden. Wenn aber gerade Bewegung herrscht, wird der Fall, wenn möglich, noch weniger verwendbar, denn hier kommt außerdem noch dazu, daß beide Stimmen sich sprungweise zu einer vollkommenen Konsonanz hinbewegen:

wodurch das früher angeführte Hauptgesetz der Behandlung von „verdeckten“ Parallelen übertreten wird. Man darf wohl deshalb annehmen, daß die Stelle, die Palestrina beim Herzog korrigiert, in eine von diesen eben genannten Gruppen hingehörte, und so scheint der musikalische Inhalt des Briefes auf allen Punkten klar.

Wenn alle diese technischen Einzelheiten längst vergessen sind, bleibt aber noch der Eindruck vom Schreiber — der ungemein sympatische Eindruck eines Mannes, der aller Höflichkeit der Zeit

zum Trotz, doch unbeirrt und streng sachlich, aus der Liebe der alten Meister zum „Handwerk“ heraus dem Fürsten seine Meinung sagt. Wohltuend fühlen wir hier wohl besonders die genaue Übereinstimmung zwischen Theorie und Praxis, von der dieser Brief zeugt — so hat man es im 16. Jahrh. vermocht — eine glückliche Zeit, wo Bewußtsein und Intuition einander in seltener Weise die Wage hielten!

Schriftstücke aus dem Palestrina-Kreis

Mitgeteilt von Georg Kinsky, Köln a. Rh.

I.

Eigenhändige Schriftstücke als sichtbare Spuren von den Erdetagen des Princeps musicae sind nur in geringer Zahl erhalten geblieben. Die 1915 erfolgte „Wiederauffindung“ des lange Zeit irrtümlich als verloren betrachteten Codex 59 des Lateranensischen Archivs ist genugsam bekannt; es ist der einzige bisher entdeckte Band mit Kompositionen Palestrinas in eigener Niederschrift, die sich auf drei Zeiträume innerhalb der Jahre 1555—1589 verteilt[1]). Günstiger steht es mit Briefen des Meisters; hier sind vor allem die auch inhaltlich bedeutsamen Schreiben aus seinem von 1568—1587 währenden Briefwechsel mit dem Herzog Wilhelm von Gonzaga zu nennen, deren Urschriften[2]) zu den Schätzen des Gonzaga-Archivs in Mantua gehören. An dritter und letzter Stolle folgen die Gehaltsquittungen aus den Archiven der römischen Hauptkirchen[3]), an denen der Schöpfer der Marcellus-Messe gewirkt hat. Außerhalb Italiens dürften Handschriften Palestrinas kaum vorhanden sein oder jedenfalls zu den größten Seltenheiten zählen. Um so höheren Wert beansprucht eine eigenhändige Quittung des Meisters, im Besitz des Musikhist. Museums

---

[1]) Raff. Casimiri, Il Codice 59 dell' archivio . . . lateranense, autografo di Giov. Pierluigi da Palestrina. Roma 1919. Vgl. die ausführliche Besprechung von Peter Wagner in ZfM. I, S. 722 f. (Siehe auch dort S. 567.) Das Verdienst, den autographen Charakter des Codex erkannt zu haben, gebührt bekanntlich dem deutschen Palestrinaforscher Fr. X. Haberl; s. Bd. 25 u. 31 der Gesamtausgabe.

[2]) Vgl. Haberls Übersetzungen im Kirchenmusik. Jahrbuch 1886, S. 35 f.; A. Bertolotti, Musica alla Corte dei Gonzaga in Mantova (Mailand 1890), S. 47 f., und Bd. 32 der Gesamtausgabe.

[3]) Eine Handschriftprobe (San Pietro 1589) im Caecilienkalender 1882, S. 85 (zu Haberls Aufsatz ‚Giov. Pierluigi's Autograph‘), jetzt auch im Dezember-Heft 1925 der Zeitschrift ‚Die Musik‘.

von Wilhelm Heyer in Köln, dessen Autographensammlung durch den 1909 bewirkten Ankauf der Collezione Carlo Lozzi-Rom auch über sehr reichhaltige Belege zur älteren und neueren Musikgeschichte Italiens verfügt. Mag auch der Inhalt des Blattes — eine kurze Quittung! — nur unbedeutend sein, so darf ihm doch ein hoher Reliquienwert zuerkannt werden, eingedenk des Spruches, den Eduard Mörike für den Autographenkatalog seines Stuttgarter Freundes Kolb verfaßte:

„Sei, was er schrieb auf das Blatt, auch nur ein Wörtchen, es haftet doch vom Leben des Manns immer ein Teilchen daran."

Es handelt sich um eine vom 18. März 1578 datierte Empfangsbestätigung Palestrinas über den Betrag von 33 Scudi „a Conto della musica fatta per l'oratorio" der ‚Arciconfraternità della Santissima Trinità', eine der zahlreichen im 16. Jahrhundert entstandenen römischen Kongregationen im Dienste der Wohltätigkeit und Andachtsübung. Begründet wurde die ‚Bruderschaft der hl. Dreifaltigkeit', die sich hauptsächlich der Pflege der Pilger und Genesenden widmete, am 16. August 1548; Namen und Approbation erhielt sie von dem päpstlichen Vikar und Bischof von Saluzzo, dem Mailänder Mons. Filippe Archinto. Zu ihren Stiftern zählte u. a. der hl. Filippo Neri[1]), dem ja auch die spätere ‚Congregazione dell' Oratorio' ihre Entstehung verdankt. Die Versammlungen der Dreifaltigkeitsgenossenschaft fanden zunächst in der Kirche San Salvatore in Campo statt, bis ihr zehn Jahre später (1558) Papst Paul IV. die Kirche San Benedetto am Ponte Sisto zur Verfügung stellte. Eine erneute Bestätigung erteilte ihr 1560 Pius IV., und in der Folgezeit erfreute sie sich der besonderen Fürsorge der Päpste, die ihr den Titel „Arciconfraternità" (1562) und mancherlei Indulgenzen und Privilegien, auch eigene Gerichtsbarkeit verliehen. 1570 wird der Grundstein zu einem großen Versammlungs- und Bethaus (Oratorio) neben der Kirche gelegt; 1578 werden die ausführlichen Satzungen gedruckt[2]), die die Verfassung der Kongregation bis ins kleinste regeln. Die durch fremde Sänger verstärkte Kapelle zählte über dreißig Mitglieder,

---

[1]) Dom. Alaleona, Studi su la storia dell' oratorio musicale in Italia (Turin 1908), S. 31.

[2]) ‚Statuti della Venerabile Archiconfraternità della Santissima Trinità di pelegrini et Convalescenti, nuovamente riformati e stampati. In Roma, Per gli Heredi d'Antonio Blado ... l'Anno MDLXXVIII.' (In der Bücherei des Heyer-Museums vorhanden.)

die freilich nicht der Leitung eines fest angestellten Kapellmeisters unterstanden; für dieses Amt wurde vielmehr an den hohen Kirchenfesten und für die großen Prozessionen von Fall zu Fall ein namhafter Maestro di cappella verpflichtet und einzeln entlohnt[1]). Dreiunddreißig Quittungsbelege aus den Jahren 1571—1598 sind aus dem im 19. Jahrhundert aufgelösten Archiv der Kongregation in die Sammlung Lozzi und von dort in das Heyer-Museum gelangt. Neben Palestrina sind in dieser Reihe die Namen anderer bekannter römischer Musiker vertreten, die der Bruderschaft musikalische Dienste leisteten, wie z. B. Orazio Caccini (1575), Jean Matelart (1573, 1576), Giov. Bernardino Nanino (1586), Francesco Soriano (1580), Tomaso da Victoria (1573) und Annibale Zoilo (1579/80).

Palestrinas Quittung ist auf ein quer 8°-Blatt (14 : 21 cm) unter die von den Oberen der Kongregation ausgestellte übliche Zahlungsanweisung geschrieben, die folgenden Wortlaut hat:

„Mag[nifi]co m[esser] Hieronjmo Roccj Nostro Camerl[eng]o Piacerauj Pag[a]re A m[esser] gi[o]ua[nni] da pelestrina | m[aestr]o de Capella d[i] sanpiet[r]o ▽[2]) trenta tre de m[one]ta et sono a Conto della musica fatta p[er] l[']oratorio | et ne darete debito à denarj Receutj da fratellj della Conpagnia p[er] tal effetto. Del | Hospidale li xvij de marzo 1578 —— —— —— ▽ 33—".

(„Der edle Herr Hieronymus Rocci, unser Kämmerer, beliebe an Herrn Giovanni da Palestrina, Kapellmeister an S. Pietro, 33 Scudi in bar auf Rechnung der für das Oratorium veranstalteten Musik zu bezahlen und wolle damit das Konto des von den Brüdern der Genossenschaft für diesen Zweck erhaltenen Geldes belasten . . .").

Es folgen die Unterschriften der drei Guardiane und des Sekretärs und dann der Empfangsvermerk von Palestrinas Hand:

---

[1]) Ebenso war es bei der seit 1522 bestehenden ‚Archiconfraternità del Santissimo Crocifisso in San Marcello' üblich; vgl. die Archivauszüge von 1529—1725 bei Alaleona, a. a. O. S. 395 ff. (S. 400: 21. April 1570: „a m[esser] Joanni Pietroloysio sc[udi] dieci de m[one]ta p[er] la musica del Giovedì Sancto"; auch hier ist also eine Mitwirkung Palestrinas in der Karwoche [!] bezeugt.) Alaleonas Beschreibung der prunkvollen Gründonnerstag-Prozession dieser Bruderschaft (S. 240: „. . . con grande apparato e con concorso immenso di popolo, accompagnata da grandiosi cori musicali, composti da quasi tutti i cantori di Roma, e diretti dal più celebri maestri di cappella") wird auch auf die von der Arciconfraternità della S. Trinità alljährlich am Dreifaltigkeitsfeste veranstaltete Prozession zutreffen.

[2]) Abkürzung für ‚Scudi'. (1 Scudo entsprach etwa 4—5 Mark heutigen Geldes.)

„Jo Giouan[n]j petraloysio co[n]fesso hauer riceutj dal mag[nifi]co m[esser] Hieronimo Roccj | li sopradetti scudi trentatre di moneta com[e] di sopra questo di 18 di Marzo | 1578."

Die Rückseite des Blattes enthält eine zweite Quittung über den nämlichen Betrag:

„Jo Aniballe Pietrasanta confesso hauer riceuto da retrodetto S.r Hier[oni]mo | Rocci li retroscritti s[cu]di 33 m[one]ta à Nome del retroscritto m[esser] Gio[vanni] | petraloisio m[aest]ro di Capella di S[an]to Pietro questo di et an[n]o antedetto."

Die beiden Quittungen auf derselben Anweisung sind wohl so zu erklären, daß Palestrina daheim quittierte und Pietrasanta (s. u.) beauftragte, das Geld in seinem Namen an der Kasse in Empfang zu nehmen. — Zwei weitere Zahlungs- und Buchungsanweisungen beweisen, daß der Meister in der Fastenzeit dieses Jahres[1]) seine hohe Kunst der Bruderschaft mehrmals zur Verfügung gestellt hat:

„Mag[nifi]co m[esser] Hieronjmo Roccio Nostro Camerl[eng]o Piaceranj pag[a]re à m[esser] | gi[o]ua[nni] da pelestrjna m[aestr]o d[i] capella d[i] s[an] pietro ▽ diecj de m[onet]a et sono che tantj | sellj dan[n]o p[er] le lamentazione fatte nella settjmana s[an]ta et ponetelj à Conto | nostro con pigliarne quietanza et datene debito a[l] oratorio et a[l] elemosjne receute | da fratellj p[er] tal effetto et p[er] la musica. Del ospedale li 4 d'aprile 1578 | ▽ 10—".

(„ . . . unser Kämmerer beliebe an Herrn Giovanni da Palestrina . . . 10 Scudi in bar zu bezahlen, die ihm für die in der Karwoche aufgeführten Lamentationen[2]) zukommen, diesen Betrag nach empfangener Quittung in unser Rechnungsbuch zu setzen und wolle damit das Oratorium und das Konto der von den Brüdern für diesen Zweck und für die Musik empfangenen Spenden belasten . . . .")

Auch in diesem Falle war es der Sänger Pietrasanta, der bei der Quittungsleistung Palestrina vertrat:

„Jo Aniballe Pietrasanta Basso in san pietro In Nome del antedetto | m[esser] Gio: Pallestrina confesso hauer riceuto li antedetti scudi | dieci di m[one]ta dal detto S.r Ger[oni]mo rozzi questo di 7 Ap[ri]le 1578 | In Roma dico ▽ 10—".

[1]) Dabei muß freilich die Urlaubsfrage offen bleiben; vgl. P. Wagners Bemerkung für das Jahr 1567 in ZfM. I, S. 199.

[2]) Das erste (und einzige gedruckte) Buch von Palestrinas bereits 1556 entstandenen Lamentationen — eines seiner schönsten Werke — erschien erst 1588 bei Aless. Gardano in Rom.

Pietrasanta, der sich hier als Bassist an S. Pietro (Cappella Julia) bezeichnet, war später Dekan des Sängerkollegiums. In dieser Eigenschaft nahm er auch das Gehalt für den Meister in Empfang, wenn dieser — wie im Oktober 1589 — von Rom abwesend war und in seiner Vaterstadt weilte[1]).

Das dritte Schriftstück ist eine Buchungsanweisung vom 20. Mai mit folgenden Text:

„Mag[nifi]co m[esser] Hieronimo Roccio Nostro Cam[erleng]o Piacerauj Ponere à entrata ▽ Cinquanta | d[i] m[onet]a Hautj dal Ill[ustrissi]mo et R[everendissi]mo Car[dina]le d[ei] medicj nostro prottettore e questj p[er] elem[osin]a fatta p[er] la musica fatta | la quadrag[esim]a nel nostro oratorio, E apesso [= a peso] ponerete à uscita essi ▽ cinquanta pagatj à m[esser] | gi[o]ua[nni] da palestrjna m[aestr]o d[i] Capella d[i] s[an] piet[r]o à conto della musica fatta come di sopra del qual ne à autj ▽ 25, et altrj ▽ 25 sono seruatj p[er] far sachi d[i] tela, e ponetelj à Conto | nostro che uessi farrano bonj à nostrj contj senza altra quietanza e ne darete debito a[l] oratorio. Del Hospidale li xx di | maggio. 1578."

(„... unser Kämmerer beliebe als Eingang zu buchen 50 Scudi in bar, erhalten von unserem Schirmherrn, dem erlauchten und verehrten Kardinal [Ferdinando] dei Medici, als Spende für die in der Fastenzeit in unserm Oratorium veranstaltete Musik, und zu Lasten als Ausgang zu buchen 50 Scudi, die Herrn Giovanni da Palestrina ... als Entgelt für die erwähnte Musik gezahlt sind, wovon er bereits 25 Scudi erhalten hat; die anderen 25 Scudi sind zur Anfertigung von Leinwandkutten vorgesehen ..." usw.)

Demnach empfing Palestrina in den Monaten März, April und Mai insgesamt (33 + 10 + 50 =) 93 Scudi. In diesem für die damalige Zeit sehr erheblichen Betrage ist aber auch die Bezahlung an die mitwirkenden Chorsänger einbegriffen, deren Entlohnung dem leitenden Kapellmeister oblag. Bei der Wertschätzung, die der Meister genoß, wird der ihm zugekommene Anteil immerhin ziemlich hoch gewesen sein.

II.

Mit seinem berühmtesten Kunstgenossen, dem Spanier Tomaso Ludovico da Victoria (1535—1608), war Palestrina persönlich befreundet; Riemann nennt ihn mit Recht „einen der hervorragendsten

[1]) Caecilienkalender 1882, S. 84—86.

Vertreter des Palestrina-Stils", der „in seinen Kompositionen oft kaum von ihm zu unterscheiden" sei. Während seines bis 1589 dauernden Aufenthalts in Rom wurde „m[esser] Vittorio spagnolo Musico" ebenfalls von der Bruderschaft zur Dienstleistung herangezogen: 1573, im Jahre seines Amtsantritts als Kapellmeister am Collegium Germanicum, übernahm er die musikalische Leitung an dem mit besonderer Feierlichkeit begangenen Feste der hl. Dreifaltigkeit (dem ersten Sonntag nach Pfingsten) gegen ein Entgelt von 5 Scudi. Seine Quittung lautet:

„dichio [!] tomaso victoria che o ricevuto li sopradet[t]i cinque | scudi, da mecer [!] bartolomeo roscone, adi 24 di maio, di 5573 [!] | Tomaso de victoria manupropria".

Auch drei bevorzugte Schüler Palestrinas sind in unserer Sammlung mit eigenhändigen Schriftstücken vertreten: Dragoni, Soriano und Guidetti. — Giov. Andrea Dragoni, geb. 1540 zu Meldola, nennt selbst in seinem 1574 erschienenen ersten Madrigalbuch Palestrina seinen Lehrer („ . . . M. Giovanni Palestina [!] mio precettore . . ." [1]); 1576 bis zu seinem 1598 erfolgten Tode war er Kapellmeister an S. Giovanni in Laterano, ein Amt, das vor ihm Palestrina 1555—1560 bekleidet hatte. Francesco Soriano oder Suriano, geb. 1549 zu Soriano [2]), empfing seine Ausbildung bei Giov. Batt. Montanari, Giov. Maria Nanini und Palestrina [3]). Von einem mehrjährigen Aufenthalt am herzogl. Hofe zu Mantua abgesehen (1581—1585), wirkte er an mehreren römischen Kathedralen als Kapellmeister; 1620 trat er in den wohlverdienten Ruhestand und wird wohl bald nach 1621 gestorben sein.

Eigenhändige Bestätigungen dieser beiden Musiker sind in einem dem Jahre 1595 angehörenden Aktenstück enthalten, dessen Inhalt

[1]) Emil Vogel, Bibl. d. gedruckt. weltl. Vocalmusik Italiens (Berlin 1892) I, S. 210. — Das einzige nachweisbare Exemplar des von Vogel (I, S. 211 Nr. 4) nur nach dem Kat. João IV (Bl. 58) erwähnten 4. Madrigalbuchs Dragonis vom Jahre 1594 ist im Besitze des Heyer-Museums. Es enthält ein Madrigal ‚O pastor dove vai cosi doglioso'? von Palestrina, das Alfred Einstein unlängst in ZfM. VII, S. 530 f. erstmalig veröffentlicht hat.

[2]) Im Bezirk Viterbo, daher sein Familienname S. — Vgl. Haberls Aufsatz ‚Lebensgang und Werke des Francesco Soriano' im Kirchenmusik. Jahrb. 1895, S. 95 f. (In Riemanns Musiklexikon ist Rom als Geburtsort vermerkt; auch das dort angegebene Todesdatum — Januar 1620 — ist irrig!)

[3]) Laut Palestrinas eigener Bestätigung vom Jahre 1583 (s. Caecilienkalender 1886, S. 41).

auch insofern von Belang ist, als es über die in Rom damals übliche Entlohnung für die nebenamtliche Leitung größerer kirchenmusikalischer Aufführungen unterrichtet. Veranlassung dazu gab eine Meinungsverschiedenheit, die zwischen der Arciconfraternità della S. Trinità und dem Kapellmeister an Sant' Apollinare (der Stiftskirche des Collegium Germanicum), Asprilio Pacelli[1]), entstanden war und durch ein fachmännisches Gutachten der beiden angesehenen Kapellmeister geschlichtet werden sollte. Das von Schreiberhand aufgesetzte Schriftstück lautet wie folgt:

„Noi Infrascritti Mastri di Capella facciamo piena et indubitata fede, che | p[er] quanto habbiamo osseruato, et uisto comunemente osseruare nella Corte di | Roma, quando un' Mastro di Capella canta et fa cantare doi Vesperi | et una Messa à tre Cori con unite uoci con alunni di Capella di N[ostro] S[igno]re | et instrumenti cioè Cornette Tromboni Violini et Liuti si suole dare | al d[ett]o Mastro p[er] sua mercede et p[er] pagare le dette uoci et instrumenti | trenta scudi. Et p[er] una Processione fatta con dette uoci senza però | quelli di Capella si suol pagare scudi Dieci. Et p[er] una Processione del Corpus domini con tre Cori di Musica si suol pagare scudi 15 | et cosi comunem[en]te habbiamo osseruato, uisto osseruare et publicam[en]te | in Roma si osserua, et anco p[er] ordinaria et competente Mercede si | paga, Che però diciamo che hauendo Cantato et fatto Cantare m[esser] | Asprilio Pacelli m[aest]ro di Capella dell' Appolinare le sopradette Messe | Vesperi et processioni nel giorno della s[antissi]ma Trinita, et del Corpus | Domini se li deuano debitam[en]te p[er] sua mercede et pagamento di sud[ett]e | uoci et instr[ument]i scudi Cinquanta cinq[ue] in tutto, et cosi p[er] la uerità | facciamo fede questo di 13 di luglio 1595.“ |

Eigenhändig unterzeichnet:

„Jo Gio[vanni] Andrea Dragoni M[aestr]o di cappella di s[ant]o Gioanni | Laterano affermo qua[n]to di sopra.

Jo Fran[ces]co Soriano[2]) M[aestr]o di Cap[pe]lla di S[an]ta M[ari]a Mag[gio]re | affermo quanto di sopra.“

---

[1]) Geb. 1570 zu Variano bei Narni, gest. 1623 als Hofkapellmeister zu Warschau. Von ihm ist auch eine eigenhänd. Quittung vom 2. April 1594 vorhanden, nach der er im Monat März den Kapellmeisterdienst in der Bruderschaft versah.

[2]) Laut vorhandener eigenhänd. Quittung erhielt er am 9. Juni 1580 für die Musik bei der Fronleichnamsprozession der Bruderschaft 8 Scudi. (Nachbildung des Schriftstücks in der Zeitschrift ‚La Bibliofilia‘ X, S. 95/96.)

(Übersetzung: „Wir unterzeichneten Kapellmeister bezeugen offen und unwiderleglich: Nach unserer Erfahrung und nach dem, was wir als allgemeinen Brauch am römischen Hofe beobachtet haben, pflegt ein Kapellmeister, wenn er zwei Vespern und eine vollstimmige dreichörige Messe mit Singknaben der päpstlichen Kapelle sowie mit Instrumenten wie Zinken, Posaunen, Violinen und Lauten aufführt und leitet, als Entgelt und zur Bezahlung dieser Sänger und Musiker 30 Scudi zu erhalten. Für eine Prozession mit genannten Sängern, jedoch ohne die der Kapelle angehörigen, pflegt man 10 Scudi zu zahlen. Für eine Fronleichnamsprozession mit drei Musikchören werden gemeiniglich 15 Scudi gezahlt. Das entspricht unserer Erfahrung, der allgemeinen Gepflogenheit in Rom und einer üblichen und angemessenen Entlohnung. Wir erklären mithin, daß, nachdem Herr Asprilio Pacelli, Kapellmeister an Sant' Apollinare, in den genannten Messen, Vespern und Prozessionen am Tage der hl. Dreifaltigkeit und am Fronleichnamstage gesungen und diese Aufführungen geleitet hat, ihm von Rechts wegen als Lohn und zur Bezahlung der obengenannten Sänger und Instrumentisten im ganzen 55 Scudi zustehen, und dies bezeugen wir der Wahrheit gemäß am heutigen Tage, d. 13. Juli 1595.")

Mit der Geschichte der Choralreform ist der Name des Annibale Zoilo eng verknüpft. Zoilo, geb. um 1540, gest. 1592 als Kapellmeister der Santa Casa zu Loreto[1]), war bekanntlich am 25. Oktober 1577 durch ein Breve Gregors XIII. zusammen mit Palestrina mit der ehrenvollen Aufgabe einer durchgreifenden Reformierung der liturgischen Gesänge betraut worden[2]); diese Arbeit beschäftigte ihn bis zu seiner Übersiedlung nach Loreto im Jahre 1584. Auch er gehört zu den Musikern, die für die Arciconfraternità della S. Trinità tätig waren: nach seinen Quittungen empfing er für die Leitung der Musikaufführungen und zur Besoldung der mitwirkenden Musiker in der Fastenzeit 1579 den Betrag von 18 Scudi und im nächsten Jahre — „... sono p[er] resto della mercede ch' haueano d'hauere i musici ch' hanno seruito quest' anno 1580 alla [!] salmi, lame[n]tazionj et p[ro]cessioni della ... Conp[agni]a della ... Trinità ..." — 40 Scudi. Außer diesen beiden Quittungen ist ein eigenhändiger

[1]) Raph. Molitor, Die nach-tridentinische Choral-Reform zu Rom (Leipzig 1901/02) II, S. 29 Fußnote 2.

[2]) Molitor, a. a. O. I, S. 47 f.

Brief Zoilos vom 13. Juni 1578 vorhanden, in dem er dem Hospital S. Giacomo degl' Incurabili eine Spende von 20 Scudi in Aussicht stellt.

Zu Palestrinas Schüler- und Freundeskreis zählte auch der aus Bologna gebürtige Priester Giovanni Guidetti (1530—1592), seit 1575 päpstl. Kapellsänger und Benefiziat, der Verfasser mehrerer Choralausgaben, die für die Geschichte der Choralreform bemerkenswert sind: „sind sie doch die ersten Choralbücher, welche [1582 u. sp.] in Rom nach dem Tridentinum und den mißglückten Reformversuchen Gregors XIII. im Drucke erschienen ... Ihr Verfasser unterhielt nicht nur mit Palestrina freundschaftliche Beziehungen, die er für seine Arbeiten nutzbar zu machen wußte, sondern verstand es auch, die Aufmerksamkeit Gregors XIII. und Sixtus V. auf seine Publikationen zu lenken. Darum sind diese Ausgaben vorzüglich geeignet, uns über die Anschauungen aufzuklären, welche man in Rom nach dem unerwartet raschen Ende des ersten Reformversuchs über den gregorianischen Choral hegte", sagt Molitor[1]). Von Guidetti besitzt die Autographensammlung des Heyer-Museums einen aus Rom, den 8. März 1586 datierten Brief[2]) an das Kapitel von S. Petronio zu Bologna, ein Begleitschreiben bei Übersendung seiner neu erschienenen Passionsgesänge („ ... li quatro Passii della settimana sancta in canto fermo[3]), secondo il rito della Capella di N[ostro] S[igno]re, et della Basilica vaticana . . ." usw.).

Zu den Musikern, die mit Palestrina in persönlichem Verkehr gestanden haben, darf auch Orazio Caccini gerechnet werden, der 1577 [1575?] bis 1581 das Kapellmeisteramt an S. Maria Maggiore versah[4]). In der Zahlungsanweisung der Bruderschaft vom 4. Juli 1575 wird er zwar als „Nostro m[aestr]o de Capella" bezeichnet, diese Tätigkeit ist aber — wie bereits erwähnt — nur als nebenamtlich aufzufassen. Als Entgelt „per la musica fatta in diuersi tempi

---

[1]) a. a. O. II, S. 2 f.

[2]) Nachbildung in ‚La Bibliofilia' X, S. 89 (s. dort S. 87 f. C. Lozzis Aufsatz ‚Giov. Guidetti e le sue opere musicali').

[3]) Titel des Werkes (‚... Cantus Ecclesiasticus Passionis Domini Nostri...') s. im Cat. del Liceo mus. di Bologna II, S. 85.

[4]) Nach der Palestrina-Monographie von Gius. Baini (Rom 1828) I, S. 368 Nota 440. — Alaleonas Vermutung, Orazio könne der Vater des Schöpfers der „Nuove musiche" Giulio C. sein, wird durch die Eintragung im Florentiner Totenregister (10. Dez. 1618) „Giulio di Michelangiolo [!] Caccini ..." widerlegt (s. Alfred Ehrichs' Dissert. über Giulio C., 1908, S. 63).

et processione" erhält er 8 Scudi, über welchen Betrag er am nächsten Tage quittiert[1]). — Amtsnachfolger Palestrinas als Kapellmeister an S. Pietro in Vaticano wurde 1594 nach des Meisters Tode Ruggiero Giovanelli[2]) (um 1560—1625), als Komponist einer der besten Vertreter der römischen Schule. Mit einer Probe seiner Handschrift kann das Heyer-Museum ebenfalls aufwarten: seine eigenhändige Bestätigung findet sich unter einem von Ettore Tesorieri (1553 bis um 1625[3]) am 16. September 1618 zu Rom aufgesetzten Bericht über die Aufführung einer von T. geschriebenen Messe ‚Laudato sempre sia il nome'. Dieses Protokoll ist auch von den päpstlichen Sängern Girolamo Rosini und Jacomo Razzi und von T.s Neffen Bonifazio Feltri unterzeichnet; es findet sich in einem mit zahlreichen Autorkorrekturen versehenen Band, der auch die Abschrift einer zweiten fünfstimmigen Messe („Missa in tribulatione") und einer Reihe kleinerer von T. komponierten Kirchengesänge (Falsi bordoni etc.) enthält[4]).

Diese Übersicht ließe sich durch einige Schriftstücke ergänzen, deren Schreiber — Tommaso Benigni, Paolo Facconi und Giov. de Santos — zu Palestrinas Lebzeiten Mitglieder der sixtinischen Kapelle waren. (Bekannt ist ja, daß die Mißgunst eines Teils der päpstlichen Sänger dem Meister das Leben oft verbittert hat . . .) Jedenfalls darf wohl gesagt werden, daß kaum eine zweite Sammlung außerhalb Italiens über eine so reiche Zahl handschriftlicher Reliquien von Persönlichkeiten des Palestrina-Kreises verfügt wie die Autographensammlung des Heyer-Museums zu Köln.

---

[1]) Im nächsten Jahre leitete C. die Gründonnerstagmusik der Arciconfraternità del Crocifisso (s. Alaleona, a. a. O. S. 401).

[2]) Biograph. Studie von H. W. Frey im Kirchenmusik. Jahrb. 1909, S. 49 f.

[3]) Nähere Angaben über ihn im Heyer-Kat. IV, S. 22.

[4]) Vgl. die ausführliche Beschreibung im Heyer-Kat. IV, S. 22 f. (Nr. 44).

Psalmengesang in der Volkssprache

Von Ilmari Krohn, Helsinki (Finnland)

I. Allgemeine Voraussetzungen

In den kirchenmusikalischen Bestrebungen der Gegenwart ist die aktive Teilnahme der Gemeinde als „corpus Christi mysticum" stark in den Vordergrund gerückt. Dies gilt sowohl für die evangelische als für die katholische Christenheit. In der ersteren gilt es, neben Predigt und Kirchenlied der kultisch-liturgischen Musik ihren rechtmäßigen Platz anzubahnen; in der letzteren will man die Gläubigen zu regerem Anteil am liturgischen Gesang heranziehen. Der Charakter der Zeit bringt es auch mit sich, daß die Gemeinde nicht mehr als passive geistliche Masse zu behandeln ist, sondern als Organismus, dessen Glieder jedes für sich die Entscheidung für Christus zu treffen haben, dabei doch in selbsttätiger Hingebung sich dem Ganzen in harmonischer Weise einordnend. Zur Gewinnung dieses Zieles ist allerdings die Teilnahme am Kultus der Kirche mit Unterscheidung seines geistlichen Wertes von hoher Bedeutung; und es läßt sich nicht leugnen, daß insbesondere der kirchliche Gemeindegesang geeignet erscheint, darin hervorragende Dienste zu leisten.

Der praktischen Durchführung dieses Prinzips stehen einige nicht zu unterschätzende Hindernisse hemmend entgegen, wie die Erfahrung fast allenthalben lehrt. Um nicht bei künstlichen und kurzlebigen Ergebnissen steckenzubleiben, müssen sowohl die künstlerischen als die geistlichen Vorbedingungen in Betracht gezogen werden. Beide gestalten sich allerdings sehr verschieden, je nach den Umständen. Doch sind sie allgemein als recht unentwickelt anzuschlagen, andererseits aber doch auch entwicklungsfähig; wenn die Sache nur vom rechten Ende angefangen wird.

In künstlerischer Hinsicht stellt das Kirchenlied die leichtesten Anforderungen an die Gemeinde, besonders bei rhythmisch einfachster Gestaltung. Aber auch reichere Rhythmen haben sich eingebürgert,

wenn sie nur irgendwie dem volkstümlichen Instinkt sich anpassen. Die rechte Grenze läßt sich nur durch die Probe feststellen. Im liturgischen Gesang fehlt aber der regelmäßige Strophenbau des Liedes; deshalb erfordert er von vornherein ein größeres Maß von künstlerischem Erfassen. Daher überläßt die Gemeinde ihn gern dem Chor oder dem Vorsänger; in besten Fällen singt sie einige wenige Tongänge jahraus, jahrein, Sonntag für Sonntag. Jeder Kirchenmusiker weiß, wie schwer es ist, die Gemeinde zu Übungen im einstimmigen liturgischen Gesang zu sammeln. Nur wenigen ist der künstlerische Wert desselben begreiflich.

Auch das Maß des geistlichen Verständnisses setzt Schranken, die nicht ohne weiteres zu überspringen sind. Für das Handhaben des allgemeinen Priestertums als anbetende und fürbittende Gemeinde ist eine Geistessalbung erforderlich, worauf wir in den meisten Fällen noch still zu warten haben. Somit müssen wir dankbar sein, wo wenigstens ein guter Wille und kindliche Bereitwilligkeit vorhanden sind, und demgemäß nur sachte fortschreiten, an das bereits Gegebene und Angewöhnte anknüpfend.

II. Wert der Psalmodie

Bei all dem Gesagten möchte ich nun darauf hinweisen, daß im volkstümlichen Gesang der Psalmen ein Mittel liegt, wodurch sowohl die künstlerischen als die geistlichen Kräfte der Gemeinde in fruchtbringender Weise angeregt werden, ohne zunächst zu schwere Anforderungen an die Leistungsfähigkeit zu stellen. Die altehrwürdigen gregorianischen Melodien für die Psalmodie begrenzen sich auf die denkbar einfachste Form einer stetig wiederholten Doppelphrase und auch ihre melodischen Tongänge prägen sich überaus leicht und natürlich ein. Andererseits enthalten sie in ihrer elementaren Schmucklosigkeit eine künstlerische Wirkungskraft, die in immer erneutem Gebrauch sich nicht sobald abstumpft. Das elastische Anpassen der Tonschritte auf die wechselnde Gestaltung der Worte erfordert dabei eine, wenn auch minimale, künstlerische Aktivität, wodurch das Verständnis für die ausgeführte liturgische Melodik erheblich gefördert wird. Ich möchte noch behaupten, daß gerade durch die Psalmodie die Gemeinde für die liturgische Stimmung erzogen wird, die für die Teilnahme am kultischen Gesang eine wichtige Vorbedingung ausmacht.

Doch auch in rein geistlicher Hinsicht besitzt der Psalmengesang eine erzieherische Bedeutung. Ein großer Teil der Psalmen ist den Gläubigen unmittelbar verständlich und in mannigfachen Lebenslagen vertraut. Andererseits wirken sie als Aussprüche der inspirierten Schrift weit mächtiger anregend als die besten und lieblichsten Kirchenlieder. Und die weniger unmittelbar ansprechenden Psalmen wecken Fragen auf, die durch eingehende Unterweisungen seitens der Geistlichen beantwortet werden mögen, insbesondere durch Hinweise auf die entsprechenden Erfahrungen im Leben des König David. So erhalten z. B. die sogenannten „Rachepsalmen“ ihre Beleuchtung durch das praktische Verhalten Davids, indem er sich nicht an Saul rächte, obgleich er Gelegenheit dazu erhielt, sondern das gerechte Gericht Gott überließ. In nämlichem Sinne lassen sich diese Psalmen auch von den Christen und der Kirche als Gesamtheit singen. Vor allem glaube ich, daß der liturgische Gebrauch der Psalmen das geistliche Vermögen der Gemeinde für den ganzen Kultus fördert, um ihn im Geiste und in der Wahrheit zu verrichten.

Außer dem Gesagten möge noch auf den Umstand hingewiesen sein, daß der Psalter als regelmäßiges Gesangbuch der ersten Jahrhunderte gedient hat und somit der gottesdienstliche Gebrauch desselben ein kostbares Vermächtnis der Urkirche darstellt, das geeignet ist, von den verschiedenen Konfessionen unserer gespalteten Christenheit mit gleicher Pietät und Liebe wieder aufgenommen zu werden, um somit ein Band der Einheit, ohne erzwungene Demütigung des einen vor dem anderen, zu bilden.

III. Musikalische Ausführung

Zum Schluß noch ein Wort über die praktische Ausführung der Psalmodie.

Es ist ja selbstverständlich, daß die Psalmen vom christlichen Volk nur in der Volkssprache gesungen werden können. Dabei ist aber zu beachten, daß auch der Charakter jeder Sprache zu seinem Recht kommt; denn es ist das Wesentlichste bei der Psalmodie, daß die Melodie sich den Worten aufs innigste anschmiegt. Darauf beruht die geistliche Schärfe des Psalmengesangs, darauf aber auch seine unverwüstliche künstlerische Lebendigkeit. Ich glaube, daß manche wohlgemeinte Wiederbelebungsversuche daran gescheitert sind, daß das sprachliche Verhältnis viel zu mechanisch gehandhabt wird. Der

Fehler liegt nicht darin, daß die Psalmodie dem modernen Gehör zu altertümlich oder eintönig vorkommt; das läßt sich durch vertieftes Eingehen durchaus überwinden und in begeisterte Hingabe wenden. Es ist aber alles Mumienhafte fernzuhalten, bzw. aus der hergebrachten Gewöhnung auszumerzen, so daß der lebenswarme Geist frei entgegenweht. Die Forschungen unseres verehrten Jubilars in seiner „Gregorianischen Formenlehre" haben in mehr als einer Hinsicht erwiesen, wie reich und lebensvoll die ursprüngliche Psalmodie sich bewegt hat, ehe sie sich in die zwängende Schablone einkerkerte. Es gilt aber, die Ergebnisse der Forschung auch allseitig praktisch zu verwenden.

Schon die Anzahl und Wahl der psalmodischen Melodien bedarf einer Bereicherung. Die acht traditionellen, mit ihren Differenzen, haben schon ursprünglich nicht genügt, die Charaktere der verschiedenen Psalmentypen musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Da empfiehlt es sich, nun auch diejenigen heranzuziehen, die in früheren oder späteren Zeiten im gelegentlichen Gebrauch aufgetaucht sind. Die Zahl ließe sich durch stilgemäße Funde aus dem Schatz der orientalischen Kirchen noch vermehren. Dagegen befürchte ich, daß aus den zahlreichen neueren französischen oder gar englischen Melodien nur eine ganz beschränkte Auswahl den Vergleich mit den gregorianischen und einen fortgesetzten allgemeinen Gebrauch zu vertragen imstande sein wird.

Dann aber gilt es, die anwendbaren Melodien auf den Psalter so zu verteilen, daß jeder Psalm die am besten charaktergemäße erhält. Dabei sind auch Neukompositionen nicht prinzipiell auszuschließen, vorausgesetzt, daß gegenwärtige Tonsetzer sich von dem Geiste der urchristlichen Psalmodie erfassen lassen. Eine genügend reichliche Melodienpalette ist auch daher wünschenswert, weil bei vielen Psalmen ein Wechsel von zwei Melodien (oder drei) zu empfehlen ist, wenn der Stimmungsgehalt gemäß geordneten Gruppen (Strophen) wechselt oder auch wenn der Psalm an bestimmten Gliederungspunkten durch denselben oder ähnlich wiederkehrenden Refrain unterbrochen wird, der alsdann mittels einer zweiten Melodie hervorgehoben zu werden verdient.

In der Anpassung der Melodie auf den Text ist es durchaus untunlich, die Endsilben arithmetisch auf die Töne der Mediatio und Finalis zu verteilen. Es ist von hervorragendem praktischen Wert, was Prof. Wagner über die ursprüngliche Textbehandlung der Psal-

modie zutage gefördert hat. Die Unterbrechung des „tonus currens“, bei längeren Zeilen, durch die Flexen oder den Akzent bringt wahrhaftes ausdrucksfähiges Leben in die Ausführung. Manche Einzelheiten erfordern in verschiedenen Sprachen noch besondere Beachtung. Als Anweisung für die singende Gemeinde ließen sich wohl die von mir schon 1906 (Kongreßbericht der IMG., Basel) vorgeschlagenen Intervallzeichen über dem Text anwenden (Sekunde herauf ∕, herab ∖, Terz ╭, ╮, Quarte ┌, ┐, Quinte ᔑ, ᔕ usf.).

Sollte jedoch eine sinngemäße psalmodische Ausführung seitens der Gemeinde nicht zu verwirklichen sein, so könnte sie zunächst nur die *Antiphone* singen, während der Psalm vom Chor oder Vorsänger vorgetragen wird. Dabei dürfte aber die Antiphone nicht nur am Anfang und Ende des Psalms erscheinen, sondern bei jeder Stelle, wo sich gewichtigere Abschnitte des Psalms abgliedern. Bei einigen Psalmen ist eine Antiphone schon im Text enthalten; bei anderen läßt sich ein Motto aus demselben Psalm herausfinden. Eine große Anzahl befindet sich fertig und meisterhaft vertont im Antiphonarium Romanum; es braucht die Tonfolge nur „mutatis mutandis“ (aber ja nicht mehr!) auf den Text der Volkssprache übertragen zu werden.

Die Art des Wechselgesangs läßt sich übrigens in vielerlei Weise gestalten, gemäß den örtlichen Gepflogenheiten und Möglichkeiten. Auch ohne Antiphone kann der Psalm an und für sich an wechselnde Stimmen verteilt werden, entweder gemäß den vollen Doppelphrasen oder so, daß die Vorzeile von den einen, die Nachzeile von den anderen gesungen wird. Dazukommt noch nötigenfalls ein Wechsel nach den Hauptgruppen, in die sich der Psalm gliedert. Als Organe des Wechselgesangs bieten sich folgende dar: Gemeinde, einstimmiger Chor (beide in männliche und weibliche, bzw. Kinderstimmen geteilt), vierstimmiger Chor (Melodie im Sopran oder im Tenor), Vorsänger, Geistlicher oder der gesamte anwesende Klerus am Altar. Es lassen sich also die verschiedensten Kombinationen sowohl für den Psalm als für die Antiphone bilden, von den allereinfachsten bis zu den reichhaltigsten, je nach dem Charakter des Psalms und den sich darbietenden gesanglichen Kräften. Und zwar empfiehlt es sich, stets die für die Gemeinde vorgesehenen Teile vorerst vom einstimmigen Chor ausführen zu lassen, an den sich die Gemeinde dann allmählich anschließen kann, besonders wenn die Chorsänger so gut eingeübt sind, daß sie sich ohne den Dirigenten behelfen

und, womöglich unter die Gemeinde zerstreut, in ihrer Mitte ihren Gesang stützen und führen können.

Das alles ist aber nur dort in volle Wirksamkeit zu bringen, wo eine starke Kerntruppe treuer und eifriger Kirchgänger besteht, die mit dem Feuer ihrer Herzen auch die übrige Gemeinde anzufachen imstande ist. Dazu möge der Herr uns allenthalben seine Gnade schenken. Dann wird auch der Kirchengesang nicht zur tönenden Schelle, sondern zu einem Gott angenehmen heiligen Trankopfer werden[1].

[1]) Es braucht wohl nicht eigens betont zu werden, daß der Herr Verf., Univ.-Prof. Dr. I. Krohn, in seinen Ausführungen in erster Linie seine Landeskirche im Auge hat, wie auch seine schönen, vor kurzem erschienenen zwei finnischen Vespern (zum „Buß- und Bettag“ und zur „Sylvester-Vigilia“) praktisch zeigen. Für die katholische Kirche ist der Ritus der liturgischen Vesper in den offiziellen Choralbüchern genau bestimmt. Der Herausgeber.

Palestrina und Bach in der evangelischen und katholischen Kirchenmusik

Von J. Kromolicki, Berlin

Palestrina — der größte Komponist der katholischen Kirche, Joh. Seb. Bach — der bedeutendste Tonmeister der evangelischen Kirche! Und dennoch: Sollen denn beide Konfessionen ihre Führer auf kirchenmusikalischem Gebiet gegenseitig unbeachtet lassen? Natürlich sind die Gesangswerke dieser Meister, insoweit sie speziell der einen Konfession eigentümliche Texte zur Grundlage haben, für die andere Konfession nicht verwendbar. Aber die Musik Palestrinas und Bachs enthält vieles, was beide Konfessionen unbedenklich verwenden können. Und warum soll man dann am Kunstschaffen so überragender Genies vorbeigehen und sich unnötig mit unbedeutenderen Werken bescheiden?

Ist auch Palestrinas Lebensarbeit in ihrem tiefsten Wesen katholisch, so bieten seine Werke dennoch vieles für den evangelischen Gottesdienst vorzüglich Geeignetes. Versuche, Palestrinas Musik der evangelischen Kirche zu gewinnen, werden mancherorts (im Gottesdienst und im Kirchenkonzert) öfters gemacht, jedoch ohne rechten Erfolg. Der lateinische Text scheint da besonders hindernd entgegenzustehen. Es mögen allerdings gegebenenfalls Vorschriften der Verwendung der lateinischen Sprache im Wege stehen, insbesondere bezüglich des liturgischen Gottesdienstes. (In außerliturgischen Andachten und in Kirchenkonzerten wird wohl die lateinische Sprache meist unbedenklich verwendet werden können.) Dann ist es aber ein leichtes, deutsche Übersetzungen unterzulegen. Nichts hindert, die Übertragung, der deutschen Sprache gemäß, frei zu gestalten. Es ist dabei zu bedenken, daß Palestrinas Texte in bezug auf die Silbenverteilung völlig frei sind, da doch zu seiner Zeit die Textunterlegung den Sängern überlassen wurde (so daß heutige Ausgaben in der Textbehandlung stark divergieren). Das Trachten neuerer Musikepochen, aus Gründen der Ausdrucksfähigkeit oder

der Gesangstechnik bestimmten Silben bestimmte Töne zuzuweisen, war Palestrina noch fremd. Trifft dies schon auf die lateinischen Texte zu, so kann man demnach unbedenklich einen Schritt weitergehen und deutsche Übersetzungen unterlegen, ohne an der Eigenart der Werke künstlerisch im geringsten zu rütteln. Daß übrigens melismatische Chormusik in deutscher Sprache außerordentlich wirksam sein kann, dafür hat ja Bach den schlagendsten Beweis erbracht.

Aus Palestrinas Meßkompositionen eignen sich für die Verpflanzung in die evangelische Kirchenmusik in textlicher Hinsicht vorzüglich die vielen Kyrie (Herr, erbarme dich), Sanctus (Heilig), Benedictus (Gepriesen sei, der da kommt) und Agnus (O Lamm Gottes), und zwar lateinisch oder in deutscher Übersetzung. Hinzukommen eine große Anzahl Motetten, die textlich für den evangelischen Gottesdienst genau so geeignet sind (wieder gegebenenfalls in Übersetzung) wie für den katholischen. Welch großer Reichtum schönster, idealster Musik könnte durch eine recht umfassende Palestrina-Pflege der evangelischen Kirche erschlossen werden!

Und andererseits: Wieviel Geeignetes aus J. S. Bachs Lebenswerk ist vorhanden, unverwertet von der katholischen Kirchenmusik! Von seiner Chormusik kann so manches seinen Einzug in die katholische Kirche halten. Sein tiefstes Werk, die *H*-moll-Messe, kommt allerdings wegen ihrer übergroßen Ausmaße für die katholische Liturgie nicht in Betracht. Nicht verwendbar sind auch seine sogenannten „Kleinen Messen“, die ja als Parodien von Kantaten nur einen sehr bedingten musikalischen Eigenwert haben, außerdem nur Kyrie und Gloria bringen. Nur das sehr schöne, selbständig komponierte Kyrie in *F*-dur käme für Kirchenkonzerte usw. in Frage und würde hier tiefste Wirkung ausüben; beim liturgischen Gottesdienst wäre für dieses Kyrie keine geeignete Fortsetzung vorhanden. — Auch Bachs herrliches Magnificat ist liturgisch nur schwer verwendbar. Ist es auch an sich nicht sehr lang, so ist es andererseits für die Stelle, an der dieser Text liturgisch vorgeschrieben ist, zu breit angelegt und bietet auch sonst Besetzungsschwierigkeiten, die im allgemeinen schwerer zu überwinden sind. — Im katholischen liturgischen Gottesdienst werden daher die genannten Bachschen Chorwerke kaum festen Fuß fassen können. Da die katholische Liturgie die lateinische Sprache und bestimmte, vorgeschriebene Texte verlangt, kommt auch nichts aus Bachs deutschen Chorwerken dafür in Betracht.

Dagegen werden die genannten lateinischen Werke und vieles aus Bachs deutschem Kirchenmusikschaffen im katholischen außerliturgischen Gottesdienst, in kirchenmusikalischen Aufführungen u. dgl. mit größtem Erfolg verwendet werden können. Auch manche Choralsätze für gemischten Chor aus Bachschen Passionen, Kantaten usw. (erinnert sei z. B. nur an seine vielen, so wunderbaren Fassungen des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden") werden, an geeigneter Stelle des außerliturgischen Gottesdienstes geboten, von allertiefster Wirkung sein. Die Unmöglichkeit, Bachs deutsches Kirchenmusikschaffen in weitestem Maße in die katholische Kirchenmusik (in die außerliturgische und das kirchliche Konzert) zu übertragen, ist meist in der Heranziehung solcher Choräle begründet, die nur der evangelischen Kirche eigentümlich sind; dies trifft insbesondere für die Kantaten zu.

Ist die Zahl der für die katholische Kirchenmusik geeigneten Gesangswerke Bachs nur beschränkt, so muß in um so weiterem Umfang seine Orgelmusik für die katholische Kirche erobert werden. Bach wird zurzeit viel zu wenig in der katholischen Kirche gespielt (mit nicht allzuvielen rühmenswerten Ausnahmen). Es muß zugegeben werden, daß die katholische Liturgie dem Orgelspiel weniger Spielraum gewährt, so daß für groß angelegte Orgelkompositionen selten Platz ist. Aber für ein Bachsches Werk als Vorspiel und noch leichter als Nachspiel wird und muß sich bei einigem guten Willen sehr häufig die Zeit finden. Und wo die Kräfte für die großen, schwereren Werke Bachs fehlen, da könnte und müßte recht häufig zu seinen vielen kleineren, einfacheren freien Orgelkompositionen gegriffen werden. Etwas anders steht es um seine Choralvorspiele. Da der Meister natürlich nur protestantische Choräle bearbeitet hat, können nur diejenigen seiner Choralvorspiele in die katholische Kirche Eingang finden, deren Choräle beiden Konfessionen gemeinsam sind. Dadurch ist die Auswahl geeigneter Choralvorspiele recht beschränkt. Doch wäre dringend zu wünschen, diese Meisterwerke recht oft an geeigneter Stelle erklingen zu lassen.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Bachs angeführte Werke als ideale Kirchenmusik auch den kirchlichen Vorschriften (insbesondere dem Motu proprio des Papstes Pius X.) in vollem Umfang entsprechen.

Was in der Musikliteratur fehlt und dringend not tut, das sind Ausgaben, welche diejenigen Werke Palestrinas und Bachs enthalten,

die für den kirchlichen Gebrauch der anderen Konfession geeignet sind. Versuche sind gelegentlich in bescheidenerm Umfang gemacht worden. Doch müßten derartige Ausgaben eine möglichst reiche und vollkommene Auswahl geeigneter Kompositionen bringen und von musikalisch und liturgisch sehr sachkundiger und feinfühliger Hand zusammengestellt und, soweit nötig (Übersetzungen, praktische Vorschläge für den Vortrag usw.), bearbeitet werden. Beiden Konfessionen wäre sehr gedient, wenn ihren Kirchenmusikern musikalische Meisterwerke ersten Ranges leicht zugänglich gemacht würden, die zurzeit leider vielfach aus Unkenntnis, Unverständnis oder wegen rein technischer Schwierigkeiten ungenutzt bleiben.

Gregor Aichinger als Politiker

Von Theodor Kroyer, Leipzig

Die Münchner Universitäts-Bibliothek verwahrt unter der Signatur Fol. Ms. Chart. 735 ein Bündel von Zetteln und fliegenden Blättern: Pasquille, Spottverse, Gespräche über die politischen Gegensätze, die zur Schlacht am Weißen Berge führten, über die Liga, über Mansfeld und besonders über das Haupt der Union, Friedrich V. von der Pfalz. Wie sich die seltsame Gesellschaft in diesem Konvolut zusammengefunden hat, läßt sich wohl nicht mehr feststellen. Sicherlich handelt es sich in der Hauptsache um Stimmungsäußerungen, die unmittelbar unter dem Eindruck der Kriegsereignisse des Jahres 1620 von verschiedenen, nicht allzuweit voneinander hausenden Schreibern zu Papier gebracht worden sind. Ich denke an die Augsburger Freunde der Liga, denn so bunt die Hände in der Sammlung wechseln, so scheinen sie doch von einem Geiste geführt. Und eine Handschrift, die sich auch ein und desselben Papiers bedient, kehrt viermal wieder, diejenige Gregor Aichingers: wenigstens wird sie in einer von etwas jüngerer Hand, vielleicht der des Sammlers, angefügten Randbemerkung auf Blatt 82 ausdrücklich als die seine bezeichnet. Schriftvergleiche mit den Exlibris-Einträgen auf den aus seinem Besitz herrührenden Stimmbüchern der Münchner Staatsbibliothek sprechen nicht dagegen. Auf Blatt 1 bis 6 überliefert Aichingers Feder also ein Colloquium Wormatiense Anno 1620, auf Bll. 71 und 72 ein Gedicht: Bohemicum Puer natus, auf Bll. 78/79 und 81/82 zwei italienische Gedichte; das eine ist ein Gespräch der feindlichen Bünde, ohne Überschrift und wohl unvollständig, das andere ein ausgewachsener „Dialogo fra il Demonio et il Mansfeld".

Es läßt sich nicht mehr sagen, wer die Schriftstücke verfaßt hat. Die Dialoge weisen kleine Korrekturen und Zusätze einer dritten Hand auf. Im „Dialogo" liegt zweifellos eine Abschrift, wo nicht eine Reinschrift vor. Bei dem Vers „Et danno di papisti d'ogni in-

torno“ ist dem Schreiber beim Ablesen der Schluß der folgenden Zeile „ho trauagliato“ heraufgerutscht, was er erst später bemerkt hat.

In meinen biographischen Vorbemerkungen[1]) habe ich die politische Temperatur des Augsburger Meisters sozusagen aus seiner künstlerischen zu bestimmen versucht. Heute muß ich allerdings gestehen, daß ich sie doch etwas unterschätzt habe. Aichinger steht auf dem äußeren Flügel. Wer den Gegner mit solchem Zorn zerzausen kann, wie beispielsweise der Dichter des Mansfeld-Dialoges, treibt mit Freund und Feind auf den trüben Wogen der Leidenschaft; der heisere Haßgesang seiner politisierenden Zeitgenossen ist ihm wohlvertraut. Und selbst wenn Aichinger die Texte für seine Zwecke nur kopiert hätte, so wäre damit immerhin für einen Augenblick der Zwischenvorhang gelüftet, der uns den ganzen Mann bisher verdeckte. Hier soll — so merkwürdig auch die andere Hälfte dieser literarischen Hinterlassenschaft ist — nur von den beiden Dialogen die Rede sein, weil sie besonderes musikgeschichtliches Interesse bieten. Von ihrer Musik hat sich allerdings nichts mehr erhalten, vorausgesetzt, daß die Gedichte jemals komponiert worden sind. Ihr Zweck macht das ja wahrscheinlich. Nach dem Sieg Maximilians in der Schlacht am Weißen Berge wurden in den bayrischen Landen große Feste gefeiert. Mit Gepränge zog der Herzog am 25. November in München ein. Auch die Nachbarstädte huldigten dem Sieger. Vielleicht entstanden die Dialoge bei dieser oder einer ähnlichen Gelegenheit, wenn sie nicht überhaupt bestimmt waren, das Repertoire der Oratorien-Musik, wofür sich die Augsburger seit Aichingers fünfstimmigem „Lacrumae“-Dialog (Thränen Mariae und Johannis unterm Kreuze, 1604) besonders erwärmt zu haben scheinen, um eine noch zeitgemäßere Art zu bereichern. Aichinger hatte die damals neue Kunstgattung des dramatischen Chordialogs aus Rom mitgebracht. In dem Motettenband „Sacrae Dei Laudes“ (1609) komponierte er noch nach Apoc. 14 den achtstimmigen italienischen „Dialogo fra l’humo e la morte habens in manu sua falcem acutam“. Der lateinische Zusatz verrät deutlich die szenische Tendenz dieses Dialogs. Schade, daß von der Musik nur drei Stimmen erhalten sind; aber das Gedicht kennen wir: es ist eine Katechese über die Unerbittlichkeit und Notwendigkeit des Todes, um nicht zu sagen, über seinen göttlichen Sinn: Ich ernte das Leben, sagt La Morte, strafe und belohne, wie

[1]) DTB. X. 1. S. LXXXVIII.

mir der Herr befiehlt. Mensch, laß den Irrtum und gib Gott dein Herz. Solange du das Leben hast, pflücke die Rosen, aber meide die Dornen! Klug ist nur, wer ans Ende denkt: „è sauio sol colui, chi pensa al fine“!

Gegen diese sanfte, moralische Lebensweisheit des Theologen sticht der grimmige Humor des Politikers grell ab. Der Dichter stellt in dem einen Dialog den Kaiser in den Kreis seiner Getreuen, und umwittert ihn gleichsam mit der Ahnung der kommenden Ereignisse. Es blitzt schon, aber es donnert noch nicht. Das Gedicht muß kurz vor 1620 geschrieben sein. Spanien, Polen, Bayern, Sachsen, Salzburg, Mailand, Erzherzog Leopold, Spinola (der Führer des spanischen Heeres), Tilly, die deutschen Soldaten und Offiziere, — alle versichern sie den Kaiser auf ihre zum Teil scherzhafte Art ihrer Kampfbereitschaft. Zuletzt treten die beiden Ligen auf und pochen hochfahrend auf den Sieg.

Der Dialog zwischen Mansfeld und dem Teufel ist eine Art Höllenreigen. Der Teufel belobt „seinen Sohn“ wegen seiner Taten; alle Kriegsgreuel steigen vor uns wieder herauf. Zuletzt stellt er ihm sein „Reich“ in Aussicht. In der Tat spielt Ernst von Mansfeld schon im böhmischen Feldzug eine zweideutige Rolle. Obwohl Katholik, ficht er als General der böhmischen Stände für die Union, hält sich aber vom böhmischen Hauptheer unter Christian von Anhalt abseits und liefert Pilsen, das er erobert hatte, gegen hohe Zusicherungen den Kaiserlichen aus. In der für den Kurpfälzer entscheidenden Schlacht am Weißen Berge bleibt er untätig, weil er von Maximilian dafür bezahlt ist und weitere Zuschüsse erwartet. Er ist der Typus des gewissenlosen, selbstsüchtigen Verräters, wie ein Historiker sagt, ein Zeuge für die Unmenschlichkeit und Schonungslosigkeit in diesem Religionskriege. Unser Dichter trägt kaum zu stark auf, und sein Zorn ist verständlich. — Hier sein Politikon:

Dialogo fra il Demonio et il Mansfeld.

Demonio: Mansfeld te ben bastardo appella ogniuno,
Pur legitimo sei mio figlio et uno.
Mansfeld: Son et sarò tuo figlio et chi nol crede
Rimiri i gesti miei che ne fan sede.
D: Da uero figlio ti sei deportato
Et riche spoglie spesso mi hai mandato.

M: Ho mantenuto quanto ch'io promessi
Auanti che d' Inferno fuori uscissi.

[von anderer Hand, eingeklebter Zettel:
M: Ho mantenuto quanto ch'ho promesso
Prima che 'l piè fuor de l'inferno ho messo.]
D: Ma qual donna proteggi o qual Donzella
Diffendi l'una et l'altra tua sorella.
M: Diffendo la Discordia et l' Heresia
Cual cara madre et qual Sorella mia.
D: Per tuo ualor ho fatto un gran bottino
Ma io ringratio ancora al Palatino.
M: Et l'uno et l'altro ti uogliam seruire
Che ne speriam mercè doppo il morire.
D: Non ui sara negata anzi ho disegno
Che siate de i piu cari entro il mi Regno.
M: Certo esser puoi che nostra cagione
Empiè dell' Inferno ogni cantone.
D: Come sei figlio à far proue si conte
Che sempre ha da andar[1]) per te Charonte.
M: Dando gagliardo alle sorelle aiuto
Esse mandano à te tanto tributo.
D: In poco tempo hai fatto gran rouine
Con stupri Sacrilegij et con rapine.
M: Padre tu sai che non ho perdonato
A chiesa à Monasterio ne à Prelato.
D: O quanto mi piaceui quando entraui
In Claustri di Donzelle et ne conclaui.
M: O quante ben ch' à Christo già sposate,
Contro lor urluntade ho suerginate.
D: Sei certo gran campion, et il Soldato
Ha dal suo Duce non poco imparato.
M: Tal son campion et i Soldati miei
Sono quanto che me, se non più rei.
D: Hai rimesso l'esercito piu uolte
Onde le genti et le monete hai tolte?
M: Con dar licenza di spogliar li Altari
Facio Soldati assai senza denari.

[1]) Darüber „nauigar".

D: Con Venere et con Bacho senza freno
Viuer di furti et di rapine è ameno.
M: Cosi ho sempre creduto et tal maniera
Mi soggerisse mia madre Megera.
D: In questa professione la tua gente
Pari non ha del Leuante al ponente.
M: Hanno assai trauagliato li Papisti
Et da lor chiese fatti richi acquisti.
D: Per questo compariscono uestiti
D' habiti dedicati alli lor riti.
M: Di piuuiali faceuano Mantelli
Stalle de Tempij et Sacristie bórdelli.
D: Sento gran gusto di queste nouelle
Ma so che ue ne sono di piu belle.
M: Calcauamo con piedi il Sacramento
Et pigliamo per noi l'oro et l'argento.
D: Tutto mi piace che ridonda in scorno
Et danno di papisti d'ogni intorno[1])
M: Non solo li Papisti ho trauagliato
Caluini et Luterani ho ancora gabbato.
D: So che sai similare e far uedere
Le cose che son bianche che sia nere.
M: Sobto pretesto della Religione
Ho conseguito gran contributione.
D: Molte Cittadi, principi et priuati
Mandouano thesor da tutti lati.
M: Hora per dir ti il vero ho poco aggiuto
Che quasi da niun sou piu creduto.
D: Fa quanto che tu puoi ch' alla tua testa
Credo che s'apparechia una gran festa.
M: Son circondati da diuersa schiera
Di Spagna, dell' Imperio, et di Bauiera.
D: Come non puoi piu star uienni all' Inferno
Che resterai la meco in sempiterno.

---

[1]) Ausgestrichen: ho trauagliato.

Gregorianische Choral- und vergleichende Musikwissenschaft

Von Robert Lach, Wien

Wer den heutigen Stand der gregorianischen Choralwissenschaft mit dem vor 30—40 Jahren, d. i. vor dem Erscheinen der grundlegenden Werke Peter Wagners in unserer Wissenschaft, vergleicht, dem wird in geradezu überwältigender Weise der abgrundtief klaffende Unterschied zwischen der Höhe des heutigen Standes der Wissenschaft und dem damaligen vor Augen geführt, und damit geht ihm erst die richtige Erkenntnis und volle, ganze Würdigung sowie Einschätzung der unermeßlichen Verdienste dieses bahnbrechenden Forschers und seiner Lebensarbeit auf. Für den vergleichenden Musikforscher speziell ist das, was Peter Wagner für unsere Wissenschaft geleistet hat, doppelt unschätzbar. Denn das Bild der Entwicklung des gregorianischen Chorals, das dieser große Gelehrte uns gezeichnet hat, liefert dem vergleichenden Musikforscher eine nicht hoch genug einzuschätzende Ergänzung des Vergleichmaterials für die Untersuchung der phylogenetischen Musikentwicklung. Um gleich in medias res einzugehen: der gregorianische Choral bietet in seiner Entwicklung ein Musterbeispiel jenes Entwicklungsschemas, wie wir es überall auf der ganzen Erde, bei allen Völkern und zu allen Zeiten, immer dort antreffen, wo uns eine musikalische Entwicklung in frühen, relativ niederen Entwicklungsstadien, von diesen zu höheren und späteren fortschreitend, begegnet. Und was gleich von vornherein vorausnehmend betont werden kann und muß: alle Symptome und formalen wie psychologischen Kriterien, die uns an diesen frühen Stufen als für sie charakteristisch in die Augen fallen, alle diese Momente treten uns auch in vollkommen gleicher Bedeutung, Funktion und in derselben historischen Reihenfolge in der Entwicklung des gregorianischen Chorals entgegen, so daß das Kontinuum seiner Entwicklung ein getreues Abbild des Kontinuums der phylogenetischen Entwicklung der Musik überhaupt bietet.

Betrachten wir zunächst das Bild des allgemeingültigen phylowie ontogenetischen Entwicklungsschemas, wie es die vergleichende

Musikwissenschaft überall ohne Unterschied, wo immer sich eine musikalische Entwicklung vollzieht, festgestellt und formuliert hat! Nach den frühesten, tiefsten und primitiven Entwicklungsstufen, deren erste dadurch charakterisiert ist, daß ein und derselbe Ton immer wieder intoniert, lang ausgehalten und wiederholt wird, woran sich als nächste Stadien jene schließen, bei denen allmählich Schritt für Schritt immer mehr Töne dazu erarbeitet werden, die sich um den ursprünglichen Ausgangs- als Mittelton gruppieren, wobei zuerst nur die zunächstliegenden, die nächsthöheren und nächsttieferen, dann allmählich auch etwas weiter entfernte genommmen werden, indem die Stimme, von dem ursprünglichen Ausgangs- und Mittelton ausgehend, mit glissando- oder portamentoartigem Schleifen oder Schluchzen die dazwischenliegenden enharmonischen und chromatischen Zwischentöne durchzieht, bis sie den angestrebten weiter entfernten Ton erreicht, um von ihm aus in derselben Weise wieder zum Mitteltone zurückzukehren oder sich zu anderen, um ihn herumliegenden Tönen weiterzuschleppen, — nach diesen ersten Entwicklungsstadien also wiederholt sich in den folgenden nächsthöheren der gleiche Vorgang sozusagen ein Stockwerk höher: indem parlando- oder rezitativartig ein und derselbe Ton wiederholt wird, auf dem als Mittelton die Stimme monoton und gleichförmig rezitierend verweilt, um nur bei Silben oder Worten von gesteigertem Emotionsgehalt sich zu höheren Tönen zu erheben oder umgekehrt bei Nachlassen der affektiven Spannung sich zu senken, wird so, — analog dem Phonationsprozeß auf den ersterwähnten niedrigsten Entwicklungsstufen — von einem Mittelton ausgehend, der Umfang der Töne und Tonschritte allmählich immer mehr erweitert und vergrößert, wobei zunächst noch immer, ganz analog wie in den primitiven Entwicklungsphasen, die Stimme mit schluchzer- oder geheulartigem Portamento zu den nächsthöheren oder nächsttieferen Tönen vorwärts tastet, um dann immer wieder zu dem Mitteltone zurückzukehren. Allmählich, im Verlaufe der Jahrhunderte, werden dann vom Mitteltone immer weiter entfernte Töne und immer größere Tonschritte erarbeitet, allmählich gewinnt die Stimme auch immer größere Sicherheit im Ergreifen der einzelnen Tonstufen und Bewältigen der einzelnen Intervallschritte, so daß allmählich das heulende Portamento immer mehr zurücktritt, um schließlich, auf den letzten, höchsten Stufen der Entwicklung, vollkommen zu verschwinden: jeder angestrebte Ton, jeder Intervallschritt wird mit vollster Treffsicherheit

und Gewandtheit genommen und ohne jedes unsichere Tasten und Schwanken erreicht. Indem solche andere Töne mit dem fortwährend wiederholten Mittel- und Ausgangston verbunden werden, entstehen größere oder kleinere Tongruppen und -reihen: Melismen. Ausgangspunkte dieses Prozesses sind jene Stellen der Rezitation, wo entweder das Emotionsmoment seinen Höhepunkt erreicht (affektvoll betonte Silben, Worte u. dgl.) oder umgekehrt der in dem rezitierten Satze liegende Emotionsgehalt seinen Abschluß findet (Satzende, Interpunktion u. dgl.). So sind es diese Stellen, an denen zu allererst Tonfälle: Kadenzen und Tongruppen: Melismen auftreten. Der weitere Vorgang ist dann der, daß diese ursprünglich nur am Satzende oder an den Höhepunkten des Rezitativgesanges (besonders affektvoll betonten Silben, Worten u. dgl.) auftretenden Kadenzen und Melismen bei fortschreitender Entwicklung und demgemäß immer feinerer Ziselierung und Ausfeilung der Melismen (infolge der durch die verschiedenartigsten Schattierungen und Nüancierungen des Affektes hervorgerufenen verschiedenen Abstufungen der Tonhöhen) von den Stellen ihres ursprünglichen ersten Auftretens aus allmählich immer mehr auch gegen die Binnenstrecke des Melos zu hineinrücken, diese mehr und mehr durchsetzen und durchflechten, bis schließlich aus der geraden Profillinie des schmucklos auf einem Ton rezitierenden Melos eine geschlängelte und gewundene wird, ein auf verschiedenen Tonstufen sich hin und her bewegendes Klangkontinuum: d. i. das, was wir als Melodie bezeichnen. Die letzte Phase dieses Prozesses ist dann die, daß die Tonschritte immer größer und mannigfaltiger, die Kräuselungen und Windungen der melodischen Profillinie immer zahlreicher und überladener werden, bis aus der anfänglich bloß rein gesanglichen Melodie ein verschnörkeltes, rein nur dem Ausdrucke der Kehlfertigkeit und Bravourtechnik dienendes Gegurgel geworden ist, d. h. das, was wir als Koloratur, Fioritur usw. bezeichnen. Mit dieser Entartung des Melos zu bloßem Ohrengekitzel und hohler, leerer Kehlfertigkeit ist stets das Ende einer musikalischen Kulturepoche erreicht und es setzt dann — nach einem vorübergehenden Stadium der Auflösung und Anarchie — eine neue Epoche, eine Revolution oder Reform, eine Rückkehr zum Rezitativprinzip ein, worauf der Entwicklungsgang, sozusagen ein Stockwerk höher, wieder nach dem gleichen Schema seine Bahn weiterzieht.

In analoger Weise vollzieht sich die Entwicklung auch in rhythmischer Hinsicht. Nach einem für die primitive Musik charakteristi-

schen Stadium strengster, gebundenster Rhythmik und Polyrhythmik, die in der überschäumenden Fülle und Mannigfaltigkeit ihrer Typen oft den Eindruck gänzlicher Arhythmie und Ataxie macht, tritt zugleich mit dem Rezitativprinzip ein neues rhythmisches Gestaltungsprinzip auf den Plan: nicht die durch Zählen der rhythmischen Einheiten geregelte, symmetrische, gleichförmige Wiederkehr derselben rhythmischen Einheit nach genau den gleichen Zwischenräumen bildet das rhythmische Konstruktionsprinzip, sondern die Gliederung der Rede nach den Gesetzen des sprachlichen, syntaktischen Aufbaues. Aber auch hier wird im weiteren Verlaufe der Entwicklung sehr bald ein gewisses Gleichmaß insofern herbeigeführt, als die einzelnen Sätze, Abschnitte u. dgl. annähernd oder wirklich direkt gleich lang gestaltet werden: in Sätzen oder Abschnitten, die länger als die vorangehenden oder folgenden sind, durch schnelleres Rezitieren die Reduzierung auf die Zeitdauer der anderen kürzeren, bei kürzeren Gliedern hingegen durch langsameres Rezitieren, Langaushalten einzelner Töne, Silben, Worte usw. ein Ausdehnen auf die Zeitdauer der anderen, längeren Glieder herbeigeführt wird usw. Dadurch, daß alle diese einzelnen Glieder (Sätze, Abschnitte u. dgl.) dann gleichförmig nach einer und derselben fortwährend wiederholten Tonweise abgesungen werden (Litaneiprinzip), wird diese rhythmische Gleichartigkeit oder Koordinierung der einzelnen Glieder auch durch eine melodische ergänzt, während andererseits wieder durch fortwährende Variierung der einzelnen kleinen Details unter gleichzeitiger unveränderlicher Beibehaltung des durch den Bau des allen folgenden Gliedern als Modell dienenden ersten Gliedes von Anfang an abgesteckten Gesamtrahmens der Möglichkeit der Abwechslung Raum geboten wird (vgl. das Maqamprinzip der heutigen islamischen Völker, der „Weisen“ der altorientalischen Völker, der Nomoi der Hellenen des Altertums usw.). Indem dieses rhythmische und melodische Gleichmaß allmählich immer straffer und strenger durchgeführt wird, kommt es im weiteren Verlaufe der Entwicklung zu einer allmählich immer plastischer und deutlicher hervortretenden Symmetrie der musikalischen Architektonik, die schließlich so weit geht, daß in zahlenmäßig (nach der 2-, der 3-, der 4-, der 5-Zahl usw.) geordneter Reihenfolge die einzelnen Glieder sich streng symmetrisch aneinanderschließen und sich zu in sich abgeschlossenen rhythmischen und melodischen Konstruktionen vereinen (Nomos, Maqam, Stollen, Strophe usw.), die, immer von neuem neu unterlegten Texten

als Basis dienend, eine derartig vollkommene Kongruenz aller folgenden Glieder mit dem ersten aufweisen, daß jene sich mit diesem, über letzteres wie eine durchpausierte Zeichnung über das Original gelegt, vollkommen wie zwei kongruente Dreiecke decken. Im weiteren Verlaufe der Entwicklung geht dieses Streben nach Symmetrie und Gleichmaß (primär-ästhetisches Moment) dann noch so weit, daß sogar in den einzelnen kleinen und kleinsten melodischen und rhythmischen Details eine Ausgleichung und gleichmäßige Abgestimmtheit in der Weise durchgeführt wird, daß einem Tonschritte von bestimmter Größe nach einer Richtung symmetrisch und spiegelbildartig ein gleich großer nach der entgegengesetzten Richtung, einem langen Notenwerte oder einer langsamen Tonbewegung ein den gleichen Zeitwert in Anspruch nehmendes und ausfüllendes Äquivalent einer Gruppe von entsprechend vielen kürzeren Einzeltönen gegenübergestellt wird. Die letzte Phase dieser Entwicklungsepoche ist dann, analog der Entwicklung auf melodischem Gebiet, die, daß die Symmetrie- und Parallelkonstruktion bis ins äußerste Extrem, bis zur sozusagen quadratischen, streng bipolaren, nach der 2-, 3-, 5-, 7-Zahl (2+2, 3+3, 5+5, 7+7 usw.) erfolgenden Gliederung durchgeführt wird und dann gleichsam versteinert. Damit ist dann das Ende dieser Entwicklungsepoche erreicht, und ähnlich wie auf melodischem Gebiet nach der Hochflut der Koloraturen und Fiorituren erfolgt dann auch hier der Zusammenbruch: eine Zeit der Auflösung und des anarchischen Chaos, worauf wieder die Rückkehr zum Rezitativprinzip und damit der Beginn einer neuen Entwicklungsepoche einsetzt.

Halten wir hier nun vorläufig inne und überprüfen wir, ob und inwieweit diese im vorstehenden formulierten, aus der Betrachtung der phylogenetischen Musikentwicklung auf der ganzen Erde, bei allen Völkern und zu allen Zeiten gewonnenen Beobachtungen auch auf die Entwicklungsgeschichte des gregorianischen Chorals zutreffen, so ergibt sich uns aus den durch die gregorianische Choralforschung, deren überragendem Meister diese Festschrift gewidmet ist, gewonnenen Resultaten zunächst folgende Feststellung: auch der gregorianische Choral (wie der gesamte altchristliche Kirchengesang überhaupt) geht aus von der einförmigen, gleichmäßigen Wiederholung eines und desselben Tones, auf dem rezitiert wird (Tonus currens, Mediante, Dominante, Tuba, Repercussio, Tenor), genau so, wie uns dies in den Gesängen der indischen Brahmanen, den altsemitischen Lamentationen, Psalmen u. dgl., den ältesten Gesängen der Hellenen des Altertums,

weiters der Araber usw. begegnet. Und auch hier, im gregorianischen Choral: im rhythmisch ganz ungebunden rezitierenden Lektionston, sind es die durch den sprachlichen Bau, die syntaktische Gliederung gebildeten architektonischen Einschnitte der Rede (die Distinctiones der Guidonischen Zeit), auf denen die ersten Kadenzen auftreten und aus denen die ersten Melismen hervorzuknospen beginnen: die Stimmflexionen des Punktum, Komma, Kolon, Periodus, die Anfangs- und Schlußformeln sind sozusagen die Keimzellen, aus welchen die gesamte Blütenpracht der gregorianischen Melismatik und Melodik hervorsprießt. Noch sind uns die Keimblätter erhalten, die als erstes Anzeichen dieses im Verborgenen aufsprießenden Lebens emportauchten: wenn bei den Schriftstellern und in den Handschriften des frühen Mittelalters wie bei Aurelius Cassiodorus, Isidorus von Sevilla, in den Instituta patrum de modo psallendi, in der Handschrift „De musica antica et nova" des Klosters Montecassino, im Codex Amiatinus usw. die Zeichen der drei Gruppen: Accentus (acutus, gravis, Circumflex), Tempora (percussionalis brevis und longa) und Spiritus (spiritus asper, sp. lenis, inflatilis, aspiratio usw.), also durchwegs ursprünglich rein grammatische und sprachliche Distinktionszeichen, bereits in der Bedeutung gewisser Stimmflexionen, also Tonfälle, auftreten, wenn weiters nach dem ausdrücklichen Zeugnis Johannes Cottonius' die meisten Schriftsteller des 10. und 11. Jahrh., die die Lehre vom Pneuma besprechen, sich der Abhängigkeit dieser musikalischen Kadenzformeln vom Sprachtonfall sehr wohl bewußt sind, wenn ferners noch am Ende des Mittelalters, in der Lehre von den Kirchenakzenten (bei Ornithoparchus, Rhaw, Faber, Lossius u. a.) die Namen dieser rein musikalischen Kadenzierungsformeln noch ganz unverhüllt die Namen der alten Akzente (acutus, gravis, medius, immutabilis, interrogativus, moderatus, finalis) tragen, wenn wir schließlich an der Hand der frühmittelalterlichen Handschriften das Herauswachsen der einzelnen Kadenzierungsformeln und Melismen aus den Akzenten usw. Schritt für Schritt verfolgen können, dann bedarf es wohl keiner weiteren Ausführung darüber, daß wir hier im gregorianischen Choral genau dieselben Erscheinungsformen und denselben Entwicklungsprozeß vor uns haben, wie wir sie auch sonst bei anderen Völkern und in anderen Zeiten (so z. B. u. a. bei den Indern, Griechen, Armeniern usw.) in der phylogenetischen Musikentwicklung antreffen. Und wenn uns andererseits in den gregorianischen Kompositionsformen (so z. B. in den Gesängen des Todtenoffiziums, im „Te Deum

laudamus" u. dgl.) das Litaneienprinzip als eines der wichtigsten, allverbreitetsten und unentbehrlichsten Konstruktionsprinzipien entgegentritt (genau so, wie wir dieses Prinzip in Verbindung mit dem Variationsprinzip auch in den Sequenzen von Ratpert, Tuotilo, Notker Balbulus usw. an bis tief ins spätere Mittelalter hinein als einziges und ausschließliches Konstruktionsprinzip antreffen), so haben wir hier wieder nichts anderes als dasselbe Konstruktionsprinzip, das uns auch in den altorientalischen „Weisen", den Nomoi der Griechen des Altertums, dem Maqamprinzip des arabisch-persischen Kulturkreises und der turktatarischen Völker ebenso wie auch im Litaneienprinzip der finnisch-ugrischen und gewisser Kaukasusvölker begegnet. Und genau so, wie im turktatarischen Maqam oder im Litaneienprinzip der finnisch-ugrischen Völker u. dgl. ein Gleichmaß der einzelnen Abschnitte dadurch hergestellt wird, daß längere, silben- und wortreichere Abschnitte schneller gesungen und Silben verschluckt oder verkürzt werden, so daß dieser betreffende Abschnitt dann die gleiche Zeitdauer erfordert wie andere silben- oder wortärmere, kürzere, und umgekehrt, genau so können wir auch in der Architektonik des späteren gregorianischen Chorals beobachten, wie das Streben nach Symmetrie, Ebenmaß usw. zu einer immer strengeren und schärferen Abzirkelung, Ziselierung und Ausfeilung sowohl des Gleichmaßes der einzelnen Glieder wie auch der kleineren und kleinsten Details führt. Der klassische und prägnanteste Ausdruck dieser wachsenden Herrschaft des primär-ästhetischen Momentes ist wohl jene berühmte Stelle in Guidos von Arezzo Micrologus, Kapitel 15: „Ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum ejusdem soni repercussione tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum neumae alterutrum conferantur atque respondeant, nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia. — Item ut reciprocata neuma eadem via, qua venerat, redeat ac per eadem vestigia recurrat. Item, ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum in puteo nos cum imagine nostra contraspeculamur." Einen Araber oder Perser oder Turktataren würde der Inhalt dieser Stelle sofort vertraut und selbstverständlich anmuten, denn die Kompositionstechnik der Maqamen geht nach ganz analogen Gesetzen vor.

Aber auch einige andere Punkte des Musikempfindens des gre-

gorianischen Choralzeitalters würden dem Orientalen ohne weiters von selbst verständlich sein, während sie dem Empfinden des europäischen Kulturmenschen der Gegenwart so fremd und unverständlich geworden sind, daß lange Jahrzehnte hindurch in der gregorianischen Choralforschung über diese Probleme die scharfsinnigsten Kontroversen geführt und die verschiedensten Deutungen vorgebracht werden konnten. Und doch scheint mir für den, der vom Standpunkte der vergleichenden Musikwissenschaft aus und mit den aus Beobachtungen an der Musik orientalischer Kultur- und Halbkulturvölker gewonnenen Erfahrungen sowie mit entwicklunsgeschichtlich eingestelltem Blicke an diese Frage herantritt, deren Lösung recht einfach und naheliegend zu sein. Ich meine nämlich die Frage nach dem Umfang der durch die Neumen repräsentierten Tonschritte sowie nach der Zeitdauer der in ihnen enthaltenen Einzeltöne. Dem Menschen der Gegenwart und unserer Kultur erscheint es als eine selbstverständliche Forderung, daß sowohl der Autor eines Musikstückes bei dessen Niederschrift als auch der reproduzierende Künstler beim Vortrage desselben eine ganz genaue, klare und präzise Vorstellung von der Höhe und dem Zeitwerte jedes einzelnen Tones gehabt haben, bzw. haben müssen. Dem Orientalen, speziell den Vertretern der obengenannten Völker, wäre eine derartige Auffassung gänzlich unverständlich. Ihm genügt es, ein Bild des betreffenden Gesanges in allgemeinen Umrissen zu haben: jetzt hat die Stimme zu steigen, jetzt sich zu senken, jetzt einen Ton lang auszuhalten, jetzt eine schnelle Folge mehrerer Töne zu bringen usw. Aber wie hoch sie zu steigen oder zu fallen, wie lang oder kurz sie den Ton zu bringen habe, das ist ihm gänzlich gleichgültig und in seinen Augen eine ganz geringfügige Nebensächlichkeit, der kein vernünftiger Mensch Aufmerksamkeit schenken wird. Ein und derselbe Sänger wird, wenn er eine und dieselbe Melodie zehnmal singt, dieselben Stellen zehnmal in den kleinen Details verschieden bringen: z. B. einen Gang nach aufwärts das eine Mal als Quinte, das andere Mal als kleine Sexte, das dritte Mal als übermäßige Quarte usw. Die Richtung: den Intervallsprung nach aufwärts (und nicht etwa nach abwärts!) wird er stets beibehalten, aber die Größe des Intervalls: ob Quarte oder Quinte u. dgl., ist ihm vollständig gleichgültig. Frägt man ihn, wenn man bei wiederholtem Vortrag derselben Stelle diese Diskrepanzen bemerkt und ihn darauf aufmerksam macht, welche Fassung unter den von ihm gesungenen Varianten die richtige

sei, so merkt er entweder gar nicht, daß er jedesmal etwas anderes gesungen hat, sondern behauptet steif und fest, er habe stets dasselbe gesungen, oder aber: wenn es einem schließlich doch gelingt, ihm den Unterschied der von ihm gesungenen Varianten ad aures zu demonstrieren, so zuckt er gleichgültig die Achsel und sagt geringschätzig: „Das ist doch ganz gleichgültig! Man kann so singen oder so". Und genau so wie mit der Tonhöhe, verhält es sich auch mit dem Zeitwerte der einzelnen Noten. Lang auszuhaltende oder langsam zu singende Stellen wird er zwar jedesmal lang aushalten, bzw. langsam singen, aber wie lange, das ist nach unserem streng auf dem Takt und dem Zählen der rhythmischen Einheiten basierenden Empfinden gänzlich willkürlich und verschieden: jetzt wird er den Ton als eine ganze Note aushalten, jetzt als Dreiviertelnote, jetzt als Halbe usw. Und stellt man ihn zur Rede, welcher von den verschiedenen von ihm bei jeder Wiederholung anders gebrachten Zeitwerten des betreffenden Tones der richtige sei, dann ist ihm diese Frage genau so unverständlich und erscheint ihm genau so sinnlos wie die nach der genauen Tonhöhe und Größe eines Intervallenschrittes. Man muß diese musikalische Mentalität des Orientalen kennen, um in der gregorianischen Choralwissenschaft das Problem des Zeitwertes und der Tonhöhe der durch die Neumen angedeuteten Intervallschritte anfassen zu können. Es ist vollkommen falsch, unpsychologisch und anachronistisch gedacht, wenn man an diese Frage mit der psychologischen Einstellung des modernen europäischen Kulturmenschen und seiner Forderung nach genauester tonaler und rhythmischer Präzision der einzelnen Noten herantritt: schon die Fragestellung als solche ist von vornherein, vom psychologischen und entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus, von Anfang an und von Grund aus genau so verfehlt, wie wenn man bei der Betrachtung eines Säugetieres nach dessen Flügeln oder bei der eines Vogels nach dessen Flossen suchen würde. Vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus dürfen wir für die Epoche des gregorianischen Chorales die Grundlage unseres heutigen musikalischen Empfindens und Denkens ebensowenig voraussetzen als der Historiker für die Erklärung der Handlungen einer geschichtlichen Persönlichkeit aus frühmittelalterlicher Zeit die Psychologie eines modernen Menschen heranziehen darf. Ebensowenig als es dem Musikhistoriker einfallen wird, danach zu fragen, wie wohl beispielweise zur Zeit Karls des Großen oder der Hohenstaufen eine gregorianische Choralweise harmonisiert worden sein möge, eben-

sowenig darf er auch die Fragen nach dem exakten Zeitwerte oder der genauen Tonhöhe der durch die Neumenschrift angedeuteten Intervallschritte aufwerfen. Der Mensch des gregorianischen Choralzeitalters würde sich solchen Fragen gegenüber wohl genau so verständnislos und ablehnend verhalten wie dies heute noch die obengenannten Völker tun: er würde gar nicht merken, daß er dieselbe Neume, z. B. pes, clivis, torculus u. dgl., das eine Mal im Umfange der großen Terz, das andere Mal in dem der kleinen, das dritte Mal in dem der Quarte usw. ausgeführt hat, und er würde, wenn es gelänge, ihm den Unterschied der von ihm gesungenen Varianten ad aures zu demonstrieren und ihm zum Bewußtsein zu bringen, daß er wirklich jedesmal verschiedene Tonhöhen und verschiedene Zeitwerte gesungen habe, sich offenbar genau so verhalten wie die obenerwähnten Orientalen in dem gleichen Falle: er würde, verwundert darüber, wie man solche (für ihn ganz nebensächliche und zufällige) Kleinigkeiten überhaupt auch nur der Aufmerksamkeit würdigen könne, halb verächtlich, halb mitleidig die Achseln zucken und gleichgültig von oben herab antworten: „Das ist doch ganz gleichgültig! Man kann so singen und so.“ Die Forderung der genauen tonalen und rhythmischen Präzision, wie sie dem Musikempfinden des modernen Menschen so selbstverständlich und unabweisbar ist, ist eben genau so ein spätes Produkt überaus langer, viele Jahrhunderte, ja Jahrtausende umfassender Entwicklung, wie etwa z. B. das harmonische Empfinden, Vorstellen und Denken, d. h. also das Vermögen (oder vielmehr der Zwang), eine gehörte oder vorgestellte Melodie als die Profillinie hinter jedem Tone der Melodie sozusagen latent schwebender Akkorde zu apperzipieren und zu deuten. Und so waren die Neumen (wenigstens in den ersten Jahrhunderten ihres Bestandes) nicht etwa nur unvollkommene Notbehelfe, die von den Geschlechtern, die sich ihrer bedienten, seufzend als mangelhafte Surrogate einer besseren, die Tonhöhe genau angebenden Notenschrift nur eben deshalb verwendet wurden, weil man keine bessere Notationsweise zu erfinden wußte und zur Verfügung hatte (die seit dem griechischen Altertum in Gebrauch stehende Buchstabentonschrift, die auch noch im Mittelalter bei den Theoretikern sich erhalten hatte, die — fälschlich — sogenannte Notation des Boethius, die Hucbalds, Odos von Clugny, die dasianische Notation, die des Hermannus Contractus, die Guidos von Arezzo usw., — alle diese Notationsweisen hätten

dem Bedürfnis nach genauer Tonhöhenangabe vollkommen entsprochen, — wenn eben ein solches Bedürfnis vorhanden gewesen wäre!), sondern man bediente sich ihrer allgemein, weil sie eben dem Bedürfnis des musikalischen Empfindens und Denkens dieser Zeit, das noch nicht im leisesten nach vollkommen exakter rhythmischer wie tonaler und melodischer scharfer Präzisierung der einzelnen produzierten Töne verlangte, genau so genügten wie unsere heutige Notenschrift unseren heutigen Ansprüchen. Dann später freilich, als ganz allmählich und langsam bei fortschreitender Entwicklung immer mehr und mehr das Bedürfnis nach genauer rhythmischer wie tonaler und melodischer Präzisierung zu erwachen begann (das diese neue musikalisch-psychologische Einstellung erweckende, fördernde und vorwärtstreibende Moment mag wohl in den Anfängen der Mehrstimmigkeit zu suchen sein, die von selbst auf eine genaue rhythmische wie tonale Präzisierung jedes Tones jeder einzelnen Stimme hintrieb: solange eine Stimme allein singt, kann sie sich beliebig jede Freiheit in rhythmischer, tonaler und melodischer Hinsicht gestatten; mit dem Augenblick aber, wo zwei Stimmen gleichzeitig miteinander singen, stellt sich das Bedürfnis der Regelung ihres Ganges in gegenseitiger Rücksichtnahme aufeinander und damit einer genauen Präzisierung von Tonhöhe und Rhythmus ein), — dann also begann man die Neumenschrift als ungenügend zu empfinden und von dieser Zeit ab setzen denn auch die stets sich mehrenden und immer dringlicheren Klagen über ihre Unzulänglichkeit und gleichzeitig damit die Versuche, eine neue, bessere und geeignetere Notationsweise zu finden, ein: die Geschichte der Notenschrift ist so nur das Spiegelbild oder die Reversseite, sozusagen der Negativabdruck der Geschichte eines ungemein interessanten psychologischen Entwicklungsprozesses: des langsamen und allmählichen Erwachens unseres heutigen musikalischen Empfindens, Vorstellens und Denkens mit seinem Bedürfnisse nach genauester rhythmischer, tonaler und melodischer Präzisierung, und die Einführung der Linien, der Schlüssel, der Mensuralnotation usw. veranschaulicht nur äußerlich die verschiedenen Etappen dieses in Wirklichkeit tief innerlichen, psychologischen Entwicklungsprozesses: alle diese genannten Notationsmittel sind nur die Marksteine an dem Wege der Entwicklung der mittelalterlichen Musikpsyche vom Stadium archaischer (ursprünglich orientalischer), rhythmischer wie tonaler und melodischer Unpräzisiertheit zur späteren vollsten, exakten Präzisierung von Tonhöhe und Rhythmus.

Im engsten Zusammenhange mit den eben besprochenen Momenten steht schließlich noch ein weiteres, das uns ebenfalls in der Entwicklungsgeschichte des gregorianischen Chorals in derselben wichtigen und bedeutsamen Rolle entgegentritt wie in der gesamten übrigen phylogenetischen Musikentwicklung. Wir haben oben gesehen, wie die im Verlaufe der Entwicklung allmählich immer mehr zunehmende Erweiterung des Tonschatzes und des Umfanges der Intervalle der Tonschritte an der Hand eines jeden Tonschritt begleitenden oder vielmehr richtiger ausgedrückt: vermittelnden, ihn stützenden und tragenden schluchzer- oder geheulartigen Portamentos erfolgt, das auf höheren Entwicklungsstufen allmählich in demselben Maße, als die Gewandtheit und Treffsicherheit der Stimmuskulatur und (parallel hiermit) auch die Klarheit und Präzision des vorgestellten und angestrebten Intervalles eine immer größere wird, immer mehr zurücktritt und endlich auf den letzten und höchsten Stufen einer Entwicklungsepoche, wo alle eben erwähnten Vermögen zu vollster und reifster Sicherheit ausgebildet sind, ganz verschwindet. Genau dieselbe Erscheinung treffen wir nun auch im gregorianischen Choral an. Ausgehend von jener Stufe, wo um einen einzigen, fortwährend wiederholten oder lang ausgehaltenen Mittelton (Tonus currens, Repercussio usw.) die um ihn herum zunächstliegenden Töne gebracht werden, so daß jene sich um diesen Mittelton herumdrehenden Tongruppen oder -wülste entstehen, für welche die Kunstsprache des gregorianischen Choralzeitalters die Termini technici: „Circumvolutio" und „Perihelesis" geprägt hat, schreitet die Entwicklung des gregorianischen Chorals zur Verarbeitung immer zahlreicherer Tonstufen und zur Produktion immer größerer Tonschritte fort, bis am Schlusse dieses Evolutionsprozesses, auf dem Höhepunkte der Entwicklung, dann der größte Reichtum an Tönen und die weiteste Ausspannung der Intervallschritte erreicht wird, wie sie vorher, in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters, ganz undenkbar war. Und auch hier tritt nun das typische Symptom ein, das immer und überall für diesen erreichten Höhepunkt der Kehlgewandtheit und Treffsicherheit charakteristisch ist: die Entartung zu leeren Koloraturen und bloßen Tonschnörkeleien, zu einem Chaos von Melismen, Koloraturen und Fiorituren sowie Tonkräuselungen, wie sie uns ähnlich auch in den Gesängen der orientalischen Kulturvölker (Araber, Perser, Türken, Inder, Armenier usw.) begegnen. Das ist jene Zeit (12. Jahrhundert und Folgezeit), wo die Theoretiker und sonstigen ernsten Musikschrift-

steller wie Bernhard von Clairvaux, Johannes von Salisbury u. a. über den Verfall des gregorianischen Chorals, über seine Entartung zu wüstem Gegurgel und Tonschnörkeleien klagen und dringend nach Abschaffung dieser Mißbräuche verlangen. Das Vehikel aber, auf dem, von dem ursprünglichen Mitteltone ausgehend, die Stimme sich sozusagen von Ton zu Ton emporräckelt, Ton um Ton neu heranzieht, ist jenes heulende, schluchzer- oder gewinselartige Portamento, das uns schon auf den frühesten Stufen des gregorianischen Chorals entgegentritt, in dem überaus reichen Ornamentenschatz des gregorianischen Chorals, vor allem in dessen Notae liquescentes (cephalicus, epiphonus, oriscus, pinnosa u. dgl.) und Notae volubiles (pes volubilis, franculus, pressus, ancus, torculus volubilis, scandicus volubilis, salicus, quilisma u. dgl.), die Grundlage und den Ausgangspunkt aller Verzierungstechnik bildet und noch in der Spät- und Verfallzeit des gregorianischen Chorals als plica aus dem Kirchengesang in die weltliche Kunstmusik (Mensuralmusik usw.) herüberwandert, um hier noch jahrhundertelang fortzuleben, ja als alla-Lombarda-Figur, scotch-snap u. dgl. sich bis in die Gegenwart, in das heutige europäische Volkslied, herüberzuretten.

So zeigt uns also diese ganz summarische und nur in den flüchtigsten Umrissen gehaltene Betrachtung nicht nur, welche große entwicklungsgeschichtliche Mission und Bedeutung dem gregorianischen Choral an und für sich in der Geschichte der Musik zukommt, sondern auch, wie gerade für den vergleichenden Musikforscher die Geschichte des gregorianischen Chorals eine Fundgrube frappantester Analogien und schlagendster Übereinstimmungen mit den aus der allgemeinen phylogenetischen Betrachtung der Musikentwicklung der Gesamtmenschheit aller Zeiten, Völker und Länder gewonnenen Tatsachen bedeutet und eine Fülle von Illustrations- und Beweismaterial zur Lösung der wichtigsten Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft beinhaltet. Daß aber der vergleichende Musikforscher in der Lage ist, unter dem zur Lösung seiner Probleme dienenden Tatsachenmaterial auch das der Geschichte des gregorianischen Chorals heranzuziehen und so ausgiebig und fruchtbringend zu verwerten, wie dies heute bereits der Fall ist, das verdankt er neben anderen vor allem der Lebensarbeit jenes großen Gelehrten, dessen Namen diese Festschrift trägt und zu dessen Feier auch die vorliegende unvollkommene Skizze wenigstens ein ganz winziges, bescheidenstes Scherflein beitragen möchte.

Das deutsche monodische Kunstlied um 1500

Von Hans Joachim Moser, Heidelberg

Der tiefgehende Eindruck, den Peter Wagners Leipziger Kongreßvortrag über die Abwandlungen der römischen Choralüberlieferung durch germanisches Musikempfinden geweckt hat, lockt zu immer erneuter Frage nach sonstigen fruchtbaren Verquickungen des mittelmeerischen Tonsystems mit nordeuropäischer Schöpferkraft. Hier sei die Aufmerksamkeit auf eine wichtige, teils bislang ganz unbeachtete, teils wohl noch nicht genügend in ihrer Eigenart erkannte Gruppe deutscher melodischer Kunstwerke gelenkt, die zu diesem Problem einen aufschlußreichen Beitrag liefern können.

Um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert gab es mehrere allbekannte Gruppen deutscher Lyrik: Meistergesang, Kirchenlied, Volkslied, lateinische Humanistendichtung; aber es gab auch noch eine fünfte Gattung, die über dem Interesse am Volkslied wie an den schulgemäßen Meistertönen in der modernen Literatur- und Musikgeschichtsbetrachtung wesentlich zu kurz gekommen ist — Hofweisen. Wenn man die mehrstimmigen weltlichen Liederbücher von Schöffer, Öglin, Arnt v. Aich, Ott, Egenolff, Forster usw. auf die Gruppenzugehörigkeit ihrer Tenores hin untersucht, so rechnet kaum die Hälfte zum Volkslied; von der anderen, größeren Hälfte soll hier die Rede sein. Man könnte auch sagen, wir zielen auf die Mehrzahl derjenigen Stücke, die in Uhlands Volksliedsammlung, in Liliencrons „Deutsches Leben im Volkslied“, in Böhmes „Altdeutsches Liederbuch“ aus diesen Quellen keine Aufnahme gefunden haben und textlich bisher nur in Goedeke-Tittmanns „Liederbuch aus dem 16. Jahrhundert“ einigermaßen mitberücksichtigt worden sind. Aber es gilt nicht nur eine Nachlese, sondern feste Begriffsumgrenzung für eine als solche anzuerkennende Sondergattung, die sich — wenigstens an musikalisch-melodischem Eigenwert — gleichberechtigt neben das (in seiner strengen Definition natürlich viel-

fach schwankende) „Volkslied" der gleichen Zeit stellt. Wenn ich beabsichtige, gelegentlich ein ganzes Liederbuch aus diesen Singweisen zusammenzustellen, so sei hier wenigstens im Anhang eine vorläufige Kostprobe von acht Stücken nach Egenolffs „Gassenhawerlin" von 1535 vorgelegt, da gerade diese Quelle als Zwickauer Unikum fast am wenigsten bekannt und kaum durch Neudrucke ausgenutzt worden sein dürfte[1]).

Zunächst die zeitliche Umgrenzung, die mit den Erscheinungsjahren der genannten Liederbücher noch nicht ohne weiteres gegeben ist. Denn wenn wichtigste polyphone Bearbeiter dieser Monodien Adam von Fulda, Erasmus Lapicida, Paul Hofhaimer, Heinrich Isaac und Heinrich Finck gewesen sind, so liegt die Blütezeit ihrer Tenores eher vor als nach 1500. Einen gewissen, wenn auch örtlich wie persönlich beschränkten Anhalt für den *terminus a quo* gewährt ein Blick in das Liederbuch der Clara Hätzlerin (Augsburg 1471), in dem bis auf die Erwähnung (II, 11) jener Monogrammspielereien mit den Namen der jeweils Angebetenen, die in den Hofweisen eine Rolle spielen, nur erst wenig für sie Bezeichnendes begegnet, vielmehr neben Meistergesang, Volkslied und Reimpaarschwänken noch die Tageweisen des absinkenden Minnesangs, Nachklänge Wolkensteins und des Münchs von Salzburg vorherrschen. Auch das Rostocker Liederbuch von 1478 ist nur eine spärliche, freilich abseitige Quelle für das bewußte Repertoire, wohl aber kommen früheste Belege in einigen Trienter Codices vor („O edle Frucht", „Wunsch alles lustes", „Sendliche pein hat mich verwundt", „So lieb geschicht", „Mein Hertz in steten Treuen", „So lang ich mir in meinem Sinn", „Sieg, säld' und heil", „Du bist mein hort", „Dein treu die ist"). Auch die drei Liederbücher Lochamers, Hartmann Schedels und aus Glogau enthalten schon Belege. Den *terminus ad quem* bezeichnet noch nicht einmal das Ambraser Liederbuch von 1582 wenigstens in bezug auf die praktische Nachwirkung der Hoftöne, da es noch zahlreiche von ihnen anscheinend als volksläufig geworden enthält, die dann bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts weiterklingen. Späteste Quelle der betreffenden Tonsätze dürfte das Liederbuch München, Staatsbibl. Mus. ms. 1501 (um 1600) sein. Aber der letzte schöpferische Meister des Gebiets ist doch Senfl gewesen, während Lasso, Meiland

[1]) Praktische Partiturausgabe von Dr. Konrad Ameln und mir im Bärenreiterverlag (Augsburg) in Vorbereitung.

und Lechner die alten Texte bereits für neue, villanellische Vertonungen benutzen, und auch Senfl wohl mehr in seinen jungen Jahren[1]), so daß man die produktive Epoche unserer Gattung auf die zwei Generationen 1480—1510 und 1510—1540 festlegen kann mit einem sichtbaren Höhepunkt in den Sammlungen von Schlicks Tabulatur (Heidelberg 1512)[2]) bis zu Arnt v. Aich (Cöln 1519). Lasso (Neue teutsche Liedlein, 1567) behandelt die alten Texte bereits frei villanellenhaft.

Soll man die literarische Stellung der zugehörigen Gedichte auf eine kurze Formel bringen, die auch musikgeschichtliche Folgerungen ergeben wird, so handelt es sich meines Erachtens um allerletzten verbürgerlichten Minnesang, der sich im Bildungserlebnis des Humanismus nochmals aufschwingt, um schließlich von jener Bewegung ab- und aufgelöst zu werden, die Hoffmann v. Fallersleben („Deutsches Gesellschaftslied"), v. Waldberg, Rud. Velten usw. bisher hauptsächlich mit dem Begriff „Deutsche Renaissancelyrik" bezeichnet haben: die Villanellentexte seit 1560, denen neuestens G. Müller (Geschichte des deutschen Liedes, 1925) in Jacob Regnart selbst den führenden Dichter geben möchte. Ihnen, die man wohl besser der „Hochrenaissance" zurechnet, wäre also unsere Liedergruppe als eine 70 bis 80 Jahre ältere Renaissance-Welle voranzustellen; denn wenn natürlich das Volk — man denke an Tannhäuser und „Frau Venußin" — schon früh einen fremden Götternamen oder einen antiken Begriff — die „Melancholie" im Liederbuch des Cröser von Berghen um 1390 — sich angeeignet hat, so geht doch deren Häufung und Anwendungsart in den Hofweisen über solche Rezeption wesentlich hinaus. Da begegnen schon bei Adam v. Fulda[3]) Liedbeginne wie

---

[1]) Ein paar späte Datierungen in Hs. Wien, Staatsbibl. 18810.

[2]) Aus der Tatsache, daß die Lieder bei Schlick bereits als Lautenreduktionen erscheinen, die wir als vollstimmige Sätze erst bei Öglin, Schöffer und besonders Arnt v. Aich — und zwar sogar zum Teil in der gleichen Reihenfolge — antreffen, läßt sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit schließen, daß ein vor 1511 erschienenes gedrucktes Liederbuch, etwa vom Umfang des Cölners, verlorengegangen ist, vielleicht in Mainz erschienen, vgl. Hs. Basel Fx 1—4 Nr. 76. Überhaupt wäre die Verfolgung des Liedrepertoires durch die einzelnen Sammlungen eine lohnende, über die dankenswerten Nachweise der Elis. Marriage hinausgehende Forschungsaufgabe, um das gegenseitige Abhängigkeits-Verhältnis dieser Quellen einmal schärfer zu erfassen.

[3]) Daß Adam mindestens 1502—1512 zum Hofstaat Herzog Johanns von Sachsen (Bruder Friedrichs des Weisen) gehört haben dürfte, ergibt sich

„Apollo aller kunst ein hort“ und „Ach Juppiter hetstu gewalt“, schon zu Okeghems Zeiten sang man eine Missa supra „O Venusband“; bei Aich heißt es „Cupido hat ihm itzt erdacht“, „Mars yebt von art“, „Warum hat mich so herbiglich Venus“, bei Forster I „Mars dein gefert“, bei Rothenbucher „Frau Venus, groß ist dein gewalt“. Fortuna und Patientia werden angerufen, Rosina und Sofia als Decknamen verwendet, gelehrte Wörter wie „subtil“ und „manir“ verwendet (die allerdings auch schon Michel Behaim benutzt), Apollo und Daphne bedichtet (siehe Anhang VI, Str. 2: „Phebe dir gschach | auch also gach | da eiltest nach | Daphne der jungfraw ongezam“ usw.). Bezeichnend sind die schon erwähnten Monogramm-Anreden: „Ach B. nit brich“, „Ach herzigs M.“, „Ach holtseligs A.“, „A. du mein trost und zuversicht“, „E. scheydens gwalt“, „F. du mein schatz“, „Mein M. ich hab dich auserwelt“, „freundliches K.“, „Mit wee ich sag | dir G. mein klag“, die oft auch dazu führen, alle Strophenanfänge eines Liedes auf den gleichen Anlaut „staben“ zu lassen. So möchte wohl auch ein Anonymus (Anhang III, Str. 3) das „D“ andeuten, wenn er reimt: „Dann ietzund ee | nach ABC | liebt mir der bůchstab zfragen | dann dein lieb sach | vnd darauf sprach | es würd bald viere schlagen.“ Fehlen alle erzählenden Beginne, wie sie das Volkslied hat, so kennzeichnet die Vorliebe für Abstrakta, die in römischer Art fast zu Allegorien verdinglicht werden, den Typ der „Gebildetenlyrik“ — dauernd ist die Rede von Glück, Unfall, Neid, Zucht, Verstand, Gunst, Kunst, Trost, Untreu, Zeit, Welt, Gesellschaft, Gnad, Ungnad, Art, Müh, Fleiß, Ursach, Ding, Sach, Eigenschaft, die oft geradezu als handelnde Personen auftreten; es wäre sprachstilistischer Sonderuntersuchung wert, die Fülle verwandter Adjektivbildungen zu verzeichnen. Bevorzugte Tätigkeiten sind „betrachten“, „achten“, „bedenken“, „meinen“, „erwägen“, „ersehen“ usw. Es ist zum Teil geradezu das Ständelied des Wissenschaftlers, so, wenn der Arzt G. Forster singt: „On er und gunst lebt jetz der glert“ (1539). Ein Lied des Nürnbergers Wilhelm Breitengraser ist in der Hs. München, Staatsbibl. Mus. ms. 3155 mit

aus der Reimvorrede des Wolfgang Cyclops v. Zwickau zu dem „Büchlein“ Adams v. Fulda (Wittenberg 1512, B. B. und Hamburger Stadtbibl. P.B.V. 376), das zu Unrecht in W. Bäumkers Bibliogr. des dt.-kath. KL. I 57 auftritt, da es nicht fünf „Lieder“, sondern fünf längere Reimgedichte Adams enthält. (Faks.-Neudr. von Ed. Flechsig, Berlin 1914.) Über Würzburger und Augsburger Spuren dieses Meisters bald ein andermal mehr.

lateinischen Marginalien aus Seneca, Valerius, Cicero, Hieronymus, Lactantius usw. strophenweis eingerahmt. Aber die Requisiten des Volksliedes fehlen: Baum, Brünnlein, Garten, Feld, Wald[1]), Haide, Wolke, Vogel, Rößlein, Goldfingerlein, und nur an seltenen Höhepunkten gewinnt diese etwas klügelnde Spruchdichtung Plastik und Wärme des Volksliedes, wie z. B. Anhang VIII, Str. 3: „Mit freuden stig ich auff das tach | wohl bei dem allerschönsten hauß | da reycht man mir zu tausend vach | ein hendlein weiß zum fenster auß | ... offt sah ich vmb vnd wider vmb | hat freud vnd leyd ich armer knab“. Und ein berühmter Beleg unserer Gattung ist ja sogar als „der Königin von Ungarn Lied“ Volksgut geworden: das von Senfl herrührende Akrostichonlied „Mag mir vnglück nit widerstan“. Überhaupt hat Senfl noch die lebensvollsten Beiträge zur Gattung der Gebildetentenores geliefert, nicht nur in seinem selbstbiographischen Lied über Heinrich Isaac, sondern auch durch kräftige Trinklieder, während sonst immer Hof- und Frauengunst die schier ermüdend gleichmäßigen Themata sind. Fast zwei Drittel sind Rügelieder, von jenem grollenden Pessimismus, dessen Klassiker im 15. Jahrh. Michel Behaim war; infolge dieser traditionellen Typik wird man bei biographischen Einzelfolgerungen (z. B. zu Senfls Münchner Zeit) etwas vorsichtig sein müssen[2]). Dieser Hang zum Überkommenen greift sogar bis auf das ständige Vokabular des Minnesangs zurück: „Klaffers neid“, „Held“, „höchster Hort“, „zart liebste Frau“ sind oft wiederkehrende Wendungen; den gnomischen Grundzug betonen sprüchwortartige Beginne, die fast an die Überschriften zu Ad. Kriegers Arien erinnern: „Der ehlich stand | ist billig gnant“, „Die welt ist toll | der untrew voll“, „Es ist nit alles golde | das da gleissen thut“, „Gott nimpt vnd geit | zu jeder zeit“, „Was ist die welt? | gelt | hat allein preiss“, „Wie das glück will | bin ich im spil“. Aber hie und da begegnet wirkliche Poesie, so wenn (Anhang I,

[1]) Eine Ausnahme bildet „Entlaubt ist uns der Walde“, das schon durch sein Akrostichon „Els“ literaturhaft-unnaive Herkunft zeigt — hier ist der Beginn nur noch Rudiment der einleitenden „Naturstrophe“ höfischen Minnesangs. Überhaupt bietet sich der Akrostichon-Forschung in dieser unserer Literaturgruppe reichster Ertrag. Über Ergebnisse besonders bei Arnt v. Aich, in der Münchner Hs. Univ.-Bibl. 328 und in Öglins Liederbuch von 1512, berichte ich demnächst in der Dt. Vjschr. f. Litw. u. Geistesgesch. sowie in der „Musikantengilde“ und „Singgemeinde“.

[2]) Auch im Briefwechsel zwischen W. Pirkhaimer und Ulr. v. Hutten spielt das Thema des „Undanks bei Hofe“ mehrfach eine Rolle.

Str. 2) „das wilt und seltzam gsind“ (Zwerge?) der Liebsten „mit lautn, mit gsang, mit tantzn, mit gang“ aufwarten sollen.

Verhängnisvoll für den dichterischen Wert wird meist das Schnürleib des Reimgebäudes und Strophenschemas, das mit Künsteleien wie Schlagreime (vgl. Anhang V) oder Viertelzeilen Schwierigkeiten nach Art des schulmäßigen Meistergesangs schafft, obwohl einfache paarige Reime bei weitem überwiegen; auch hier sind gewisse Reime, die uns heute geschmacklos vorkommen („mein lieb — die wüt“), damals in allen Gattungen üblich gewesen. Gänzlich vorherrschend, ja als eigentliches Baumaterial der Hofweisen stellt sich der steigende Viersilbler mit Hauptbetonung auf dem Endreim dar, und wenn irgend Zweifel an der Naturgemäßheit des Taktmotivs C 2 3 4 | 1 bestehen, das Schering kürzlich für das evangelische Kirchenlied lediglich als modernes Ergebnis metrischen Tiftelns angesprochen hat, so finden sich hier unendlich viele, eindeutigste Belege für seine reale und sogar höchst lebenskräftige Existenz. Man sehe beispielsweise nur einmal nachfolgende Strophe Ludwig Senfls (die durchgängige Dreistrophigkeit ist ebenfalls ein Merkmal jenes etwas starren Traditionswesens im Gegensatz zu den wechselnden Strophenanzahlen des Volksliedes):

Gott nimpt vnd geit	a 4
zu jeder zeit,	a 4
darumb ich auch	b 4
bei altem Brauch	b 4
beleiben wil.	c 4
garnit zu vil	c 4
allein der gnad,	d 4
wi wol sie hat	d 4
der neider gnůg,	e 4
darumb ich lůg	e 4
auch vff mein schantz	f 4
vnd hoff, mein glück werd erst recht gantz	f 8

Ein solcher Uniformismus des Strophenbaus darf ebenfalls wohl schon als Renaissance-Zug angesprochen werden im Gegensatz zu den sonstigen, spätgotisch verzierlichten und geschmeidigten Strophenschemen z. B. Adams v. Fulda; Beispiele gebe ich hierfür a. a. O.

Die Beziehungen zum geistlichen Liede beider Bekenntnisse erhellen aus Stücken wie Anhang VII: „Von edler art“ neben dem

von Hobrecht verwendeten „Maria zart“, oder aus Luthers „Sie ist mir lieb, die werte magd“, das sich geradezu wie ein Kontrafaktum aus diesem Kreise ansieht[1]), Senfls „Der ehlich stand ist billig gnant“ (bei Rhaw 1544), Kugelmanns „Vergebens ist all müh vnd kost“, Paul Rebhuns „Von edler art geboren ward“ (1545) oder Sixt Dietrichs „Man acht gering ewige ding“ (bei Rhaw 1544). Neben Barformen stehen ungefähr gleich oft durchgehende Strophen, die gern einen Kehrreim am Anfang oder Ende zeigen. Aber nur selten haben die Melodisten einen solchen proporzartig abgehoben, so in „O all mein Hoffnung steht zu dir“ (Gassenhawerlin Nr. 24) bei dem dreizeitigen Refrain:

nur meidenn dich bringt mir______________ die pein.

Dagegen bevorzugen Tenores des Seb. Virdung in Schöffers Liederbuch zweiwertige Hebungen in weitem Umfange. Schon das Lied „Des klaffers neiden“ in Lochamers Liederbuch zeigt, obwohl die erste Strophe verderbt ist, den typischen Strophenbau unserer Lieder. Vielleicht sind die Refrains Reste jener „Repetitio“ vom Ende des 14. Jahrh., deren die Limburger Chronik gedenkt. Humanistisch-romanische Glättung zeigt der Versbau mit nur höchst seltenen Ausnahmen: volksliedhafte Silbenunterteilung durch freie Senkungen hat stellenweis Virdungs Freund Andreas Silvanus in „Mein gmüt und blüt“ (Gassenhawerlin Nr. 11) bei ausgesprochen populären Wendungen wie den quasi anapästischen Auftaktern „schăbăb ùnd unwért“; „dŭ meĭn gròßtes gút“, „dŭ meĭn keìserín“; in anderen Fällen ist die Verschleifungsabsicht deutlich. Es begegnet aber auch öfters ein rein meistersingerliches Silbenzählen, das zumal für die Behandlung scheinbar „weiblicher“ Ausgänge deren „männliche“ Behandlung verbürgt

[1]) Zwei Luthersche Textzeilen aus diesem Lied, bereits in Schöffers Liederbuch (Mainz 1513, Neudruck der Gesellschaft Münchner Bibliophilen 1909), habe ich in Monatsschr. f. Gottesd. u. kirchl. Kunst, Januarheft 1926, nachgewiesen. Schöffers Liederbuch erscheint mit Joh. Sies, Heinr. Finck, Jörg Brack, Joh. Fuchswild von Ellwangen, Seb. Virdung (vgl. Bossert in Württemberg. Vjh. 1917) usw. als Hauptrepertoirebuch der Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ulrich, während ich für dasjenige des Arnt v. Aich auf den Kreis des Bischofs Friedrich II. von Augsburg, des bedeutenden Schülers eines Joh. Geiler v. Kaisersperg und Gönner des Kirchenmusikdruckers Erhard Radolt, hinweise; es geht rheinischen Beiträgen geradezu aus dem Wege.

und so neue Bestätigungen für das von mir ZfM. VII, 371 behauptete „Christ làg in tódes bàndén“ ergibt; besonders lehrreich etwa in Anhang IV (L. Senfl) die jeweils 5. und 6. Zeilen: „ist gewònlich dás | vnd àllweg wás“ — „dieselben gschéhn | würd nìt geséhn“, also auch „in frèud wegén (!) | weißhèyt pflegén (!)“, was dann auch für den Ausklang von Zeile 7 und 8 Rückschlüsse zuläßt; solches wird obendrein durch die zugehörigen Melodiekadenzen stark gestützt (s. u.). Daß gelegentlich auch echte „weibliche Reime“ vorkommen, beweisen die steigenden Siebensilbler in Anhang V („das ich niemant dar klágen | schier ⋮ ee den tod erkíesen | denn also dich verlíesen“), aber sie sind derart in der Minderzahl, daß man an den alten Nibelungenlied-Widerstand gegen weibliche Zeilenschlüsse überhaupt erinnert wird.

Volkslieder werden gelegentlich in höhere soziale Sphäre gehoben, wie das Lied „So wünsch' ich ihr ein gute nacht“ (Gassenhawerlin Nr. 25) mit dem konventionelleren „zu hunderttausend stunden“ statt der derberen Volksliedzeile „bei der ich war alleine“. Es ist die abendliche Ständchenlyrik des „Gassenhauers“ im ursprünglichen Sinne des gebildeten „Flaneurs“, des durch die Gassen flirtenden Studenten, Patriziersohns, die „Hofweise“ des jungen Ritters und Diplomaten im Gegensatz zum Bergreihen und Baurenliedlein; selbst Reutter- und Graßliedlein können nach Ausweis der betreffenden Egenolffschen Sammlungen mit zum „höheren“ Repertoire rechnen. Es erscheint mir als ahnungsvolles Erkennen der sozialen Schichtung, wenn R. Wagner in seinen „Meistersingern“ zwischen Schulübung, Kirchen- und Volkslied auch noch die besondere Lyrik Walters von Stolzing stellt, die zwar „am stillen Herd zur Winterszeit“ an Walter v. d. Vogelweid ausgebildet wurde, nun aber mit den Bibelrequisiten des Meistergesangs auch humanistische Vorstellungen verwebt, wie am deutlichsten in der vierten Strophe des Preisliedes hervortritt, die ja einer renaissancemäßigen *Coronatio poetae laureati* à la Hutten-Peutinger mit dem Kranz „aus Lorbeer und Myrthen“ (nicht mehr dem Davidschen „Blumenkränzlein aus Seiden fein“) vorausgeht. Walter singt da vom Kastalischen Quell, vom Lorbeerbaum, erblickt Eva als „Muse des Parnaß“ und steht so überhaupt als Vertreter der jungen Renaissance den „Gotikern“ der Meistersingerzunft gegenüber, weshalb ich ursprünglich diese Hoftöne unter der Überschrift „Alte Morgentraumdeutweisen“ hatte beschreiben wollen. Wagners Hans Sachs wahrt richtig die Übergangsstellung zwischen beiden Stilrichtungen.

Ein letztes verstechnisches Stilmerkmal des Renaissanceeinschlags ist die häufige Anwendung des Enjambements, des „Zeilenübergriffs“ an Stelle des im Volkslied fast allein herrschenden geschlossenen Zeilenstils. Das mag oft Folge der Raumnot innerhalb so vieler Kurzzeilen sein, hat aber zweifellos in der Lektüre der klassischen Autoren eine Stütze gefunden; z. B. in Gassenhawerlin Nr. 23 „E., scheidens gwalt“ lautet die dritte Strophe: „E., höchster schein | laß dir doch mein | leyd auch ernstlich zu hertzen gan | . . . . du weyßt, wie ich | von dir abschied. ich sende dich“ |. Wir werden sehen, wie die Tonkünstler diese Tendenz oft noch feinsinnig durch pausenlose Aneinanderkettung von Nachbarzeilen verstärkt haben und über Reime absichtlich hinweggegangen sind.

Nun zur musikalischen Seite! Die zugehörigen Melodien sind uns ausnahmslos nur als Tenöre polyphoner Sätze überliefert, und gelegentlich scheinen derart erhebliche Eingriffe von seiten der Kontrapunktisten vorgenommen worden zu sein, daß eine gesonderte monodische Betrachtung der Kernweise auf Schwierigkeiten stößt oder unmöglich wird. In den weitaus meisten Fällen aber ergibt sich bei sorgfältiger Betrachtung, daß der *Cantus prius factus* fast völlig intakt geblieben ist, und es läßt sich nicht einsehen, warum dann *Recherches sur les ténors* im Sinne Pierre Aubrys verboten sein sollten[1]). Selbständiges monodisches Vorleben und Weiterbestehen dieser „Tenores“, die seit den Zeiten des Münchs von Salzburg der Dichter-Melodist dem *componista* zusandte, sind für die Hoftöne genau so erwiesen wie für Volkslied und protestantischen Choral. Es sei nur kurz an die von mir AfM. II, 345f. unter anderem Gesichtspunkt beigebrachten Zeugnisse erinnert: Wolfgang Capito bittet Zwingli um die von diesem zur Laute komponierten Lieder; Herzog Albrecht von Preußen ersucht brieflich Senfl, drei mitgeschickte Gedichte „in einen sonderlichen tenor“ zu melodieren und dann mehrstimmig zu vertonen. In Briefen an Vadian bekennt sich Hofhaimer als Dichter von Tenores; andere haben einen Markgrafen Friedrich, Domherrn zu Würzburg, oder den Kardinal Mathaeus Lang zu Urhebern. Nach Forsters Angabe hat Senfl „etwan vor langen Jahren“ zu „Mag mir unglück“ „den thon gemachet“; Sixt Dietrich erhält von Bonifaz Amerbach 1518 zu polyphoner Bearbeitung eine erste Strophe samt Melodie zugesandt, fordert auch

---

[1]) Ansätze dazu zeigt wohl nur Eitner in seinem Beiheft zu MhfM. über Ott II.

die weiteren Strophen nach und entschuldigt sich, daß er aus satztechnischen Gründen an der Vorlage einiges geändert; Glarean erwägt die Frage, ob es eine größere Kunst sei, eine Liedweise zu erfinden oder sie polyphon zu bearbeiten, und hält die Personaleinheit beider Begabungen immerhin für selten.

Das in Betracht kommende gedruckte Repertoire überblickt man am bequemsten in Eitners „Bibliographie der Musiksammelwerke" unter Ausscheidung der geistlichen Lieder, der flämischen Stücke (Petrucci, Souterliedekens, Susato) und der Quodlibets. Dann kommen von den 433 anonymen Tonsätzen allein 212, also fast die Hälfte, für uns in Betracht, von denen sich eine Reihe mit solchen nachstehender Meister identifizieren läßt: Cosmas Alderinus (1), Balthasar Arthopius (1), Jörg Blanckmüller (6), Caspar Boemus (1), Georg Botsch (1), Jörg Brack (5), Ulrich Brätel (9), Jobst v. Brant (29), Wilhelm Breitengraser (17), Arnold v. Bruck (10), Sixt Dietrich (11), Benedictus Ducis (1), Mathias Eckel (6), Heinrich Eitelwein (5), Heinrich Finck (25), Georg Forster (26), H. Fritz (1), Joh. Frosch (4), Joh. Fuchswild (3), Adam v. Fulda (1), Andreas Grau (1), Wolf Grefinger (7), Matth. Greitter (3), Paul Hofhaimer (12), Heinrich Isaac (10), Joh. Leonhard v. Langenau (2), Erasmus Lapicida (7), Laurenz Lemlin (13), Stephan Mahu (2), Malchinger (1), Math. Werrecorensis (1), Joh. Mülner (2), Caspar Othmayr (5), Gregor Pesthin (2), Paul Rephun (8), Oswalt Reitter (2), Joh. Schechinger (12), Jörg Schönfelder (5), Ludwig Senfl (121), Andreas Silvanus (1), Lazarus Spengler (1), Thomas Sporer (4), Thomas Stolzer (7), Seb. Virdung (6), Joh. Wenck (1), Martin Wolff (11), Stefan Zirler (14). Das sind rund 600 Kunstlieder oder „Gebildeten-Tenores" gegen 660 „Volkslieder" bei Boehme. Außerdem habe ich noch etwa 400 aus Hss. in Ulm, Augsburg, München, Wien, Berlin, Wolfenbüttel, Basel, Greifswald, Sanktgallen gesammelt; zahlreiche Autorenbestimmungen ermöglichte der alte Heidelberger Katalog, so daß wir nun z. B. von Hofhaimer weit über 20 besitzen. Die Tatsache, daß viele von diesen „Bearbeitern" Humanisten, humanistisch gebildete Musiker oder gar beglaubigte Dichter (wie Paul Rebhun) waren, und die gegen die Volksliedbearbeitungen auffallend geringere Freizügigkeit der Cantus firmi zwischen den Bearbeitern läßt die Kontrapunktisten oft, aber durchaus nicht immer, auch als Urheber der Melodien, ja selbst der Texte erscheinen — v. Waldberg hat ja für das 17. Jahrh. nachgewiesen, wie auch da noch die Musiker oft nur musivisch Texte aus älteren

Volksliedzeilen zusammengereimt haben. Sehr verschieden ist das Zahlenverhältnis zwischen Hofton und Volksweise innerhalb der einzelnen Oeuvres, wobei ja die Statistik ohnehin kaum irgendwo auf Vollständigkeit rechnen kann: überwiegen z. B. bei Othmayr anscheinend die Volkslieder, so bei Finck, Senfl, Lemlin die Kunstweisen, und von Virdung sind überhaupt nur solche erhalten.

Sucht man die Tenores als selbständige Monodien wiederherzustellen, wie sie etwa aus der Hand des Melodisten in die des Polyphonisten gewandert sind, so erweist der Blick auf ihren minnesingerlichen Einschlag eine Satzanordnung wie die P. Runges beim Neudruck der Colmarer Liederhandschrift oder G. Münzers zu Puschmanns Singebuch als äußerst unterrichtend. Denn nicht nur fällt so die — oft kelchförmige — Strophengestalt ins Auge, sondern auch die Distinktionsschlüsse der Zeilenkadenzen erhalten volle Freiheit und Deutlichkeit. Ich bin nun für den nachstehend vorgelegten Notenanhang folgendermaßen vorgegangen: Nach Feststellung des Strophenversmaßes wurden die in den Egenolffschen Gassenhawerlin nachgesetzten Texte silbenweis möglichst so unterlegt, daß die überschüssigen Noten sich meist auf der vorletzten Hebung zum Melisma banden, das auch durch die häufigen „Vorgriffe" (pathetische Antizipation) am Kopfe sich als solches verriet. Als Grundsilbenwert wurde das Viertel angenommen und entsprechend meist auf den vierten Teil reduziert[1]), außerdem Oktavversetzung in den Violinschlüssel vorgenommen. Der Taktstrich als Schwerpunktszeichen wurde ausnahmslos unmittelbar vor das Reimwort verlegt, woraus sich die Auftaktmotive von selbst ergaben — Taktwechsel wurde nur dort angewendet, wo das Grundschema melismatische Ausweitungen vom $^2/_2$- zum $^3/_2$- und $^4/_2$-Takt erfahren hat. Es zeigte sich immer deutlicher beim Vergleich der zugehörigen Strophen, daß die Setzung von Haupt- und Nebenikten weit mehr am Strophenschema als am jeweils wechselnden, einzelnen sinn- oder sprachmelodischen Akzent hängt; in der Taktstrichsetzung wird man dabei nicht zuviel mit Auslegungen von der einzelnen Textwendung her arbeiten dürfen, sondern sozusagen „unromantisch" annehmen müssen, daß nicht der einzelne „Gedanke" oder stimmungshaft das „Gedicht", sondern der „Ton" als solcher vertont worden ist. In dasselbe Kapitel gehört auch vom

[1]) Über dieses Problem vgl. Ed. Bernoulli im Bericht des Pariser Kongresses für Kunstwissenschaft 1923.

Musikalischen her die vorerwähnte Frage der weiblichen oder männlichen Schlüsse, denn die Klauseln

tragen eben *a limine* eine Rhythmik in sich, die der Finalis ein relatives „schwer“ und der Penultima infolgedessen ein „leicht“ zuerteilt, so daß ihr der Charakter eines schweren Vorhalts („Mannheimer Seufzer“) wesentlich ferner liegt; denkt man sich Harmonien hinzu, so verstärkt das Verhältnis Dominante–Tonika noch den Sachverhalt, und weibliche Endungen sind nur dank Spaltung der Finalis möglich. An der mensural überkommenen Metrik der Tenores wurde nichts geändert als die Schreibung von Fermaten. Denn wenn eine Melodie beginnt ₵ Ob glück hat neid, so zeigen sämtliche andern Zeilenanfänge, daß in „ob“ keine betonte „Eins“ steckt, sondern daß es nur eine agogisch gedehnte „Zwei“ ist, die also ₵ geschrieben werden muß; agogisch verkürzte Auftakte (statt) blieben unverändert. Ebenso wurden Endfermaten an den Zeilenzäsuren als solche wieder hergestellt. Denn ob der Cantus firmus oder oder oder je nach den Bedürfnissen des polyphonen Gespinnstes lautet, es liegt doch immer die Idee zugrunde. Man sieht aber auch, daß solche Fermaten fast stets nur an denjenigen Zeilenfällen auftreten, die als Distinctiones im Sinne der Kirchentonartslehre betrachtet werden sollen, während z. B. an siebenten Stufen meist gleich in die nächste Zeile weitergeleitet wird. Von eigentlich polyphoner Rhythmik ist, abgesehen von der häufigen Klausel , eigentlich nur innerhalb der Melismen etwas zu spüren, aber sie wirken meist bloß als kontrapunktisch „eingerichtete“ „Blumen“ von so echtem Ausdrucksschwung, daß es fast zu ihrer Wiederherstellung als meistersingerliche Choralfloskeln lockt, z. B. in Anhang VI letzte Zeile:

so fest vnd mild (puncti divisionis)

Damit stehen wir vor der Melodik, und in ihr sehe ich — entsprechend dem monodischen Grundzug dieser Tenores, den Kern der ganzen Angelegenheit. Denn, um es mit allem Nachdruck zu vertreten: wir haben hier meines Erachtens weltlich-kirchentonartliche Gebilde von einem künstlerischen Range vor uns, die den besten gleichaltrigen Dur-moll-Volksweisen mindestens ebenbürtig zur Seite stehen. Betrachtet man die durchweg mit Meisterschaft vielseitig gestalteten Distinctiones, so erhebt sie ihr Reichtum weit über den ewig kindlichen Wechsel von bloßen Final- und Confinalklauseln bei den meisten Meistergesängen; z. B. findet man Anhang II (*F*-jonisch) Ausweichungen nach mixolydisch, dorisch und phrygisch; III (jonisch) nach denselben sowie lydisch; in der dorischen Nr. IV nach phrygisch, lydisch, aeolisch, jonisch usw. Bemerkenswerterweise begegnen wir hier schon längere Zeit vor Glarean echt kirchentonartlich disponierten Jonici und Aeolici, so daß man bereits von einem „dodekachordalen" Tonartenkreis sprechen könnte. Und eben diese Vielfältigkeit und bewußte Kadenzführung von Zeile zu Zeile bestärkt in der Anschauung, daß diese Weisen zunächst nicht „für Polyphonie", sondern echt monodisch erfunden worden sind, also auch eine einstimmige Wiederherstellung fordern dürfen.

Reizvoll ist es ferner, die mannigfaltigen motivischen Beziehungen der Zeilen untereinander zu betrachten, die gern mit Transpositionen und Spiegelbildumkehrungen arbeiten (wofür besonders Senfls Hochzeitscarmen, bei Rhaw 1544, sehr merkwürdig ist). Auch die Rolle bestimmter Tonschritte, zumal der Quinte und Quarte, als bevorzugtes Baumaterial und ihre planmäßige Verwendung auf- und abwärts verdient aufmerksames Studium. Da bietet sich eine wahre Hohe Schule der Melodiebildungslehre.

Endlich aber ist in fast allen Fällen die prachtvolle Ambitus-Disposition zu bewundern: wenn diese Melodien zum *d*, *e*, *f*, *g*, *d̊* allmählich sich steigern oder nach einem ersten Höhepunkt kleine Schattentäler durchschreiten (diese gern, wie in I: „Wer dir nit gundt |

auß hertzen grundt" sequenzartig), bis die endgültige Klimax erstiegen wird. Ganz vortrefflich in Nr. III der Aufschwung des Beginns zur Oberoktave und umgekehrt in VII, Zeile 1 und 2 der Niedergriff bis zur Unterdezime oder am Schluß der Nr. I jener Abstieg von der gipfelnden mixolydischen Septime zur Finalis!

Hier ruhen noch reichste ungehobene Schätze deutscher Monodik, welche die — an sich unwahrscheinliche — Lücke zwischen der spätmittelalterlichen weltlichen Monodie und dem jungen Generalbaßliede in Deutschland auf dem Gebiet der hohen Kunst fast restlos überbrücken. Ich hoffe, demnächst im Archiv f. Musikw. ihr Repertoire von rund 1000 Nummern zu veröffentlichen. Möchte man sich dann in ihre Betrachtung liebevoll vertiefen!

I. Gassenhawerlin Nr. 9. Paul Wüst.

G-mixolydisch.

mixolydisch

1 { Wer wolt dir nit in ehrn sein holdt
 So stets mit zucht wie du dann solt,
2 { Bist eh - ren - werdt, hold-se - ligs kind,
 Dar - umb das wild vnd selt - zam gsind
3 { Das ich dein zucht vnnd lob be - schreib,
 Vnnd wil - de bos - sen mit dir treib,

mixolydisch

1 { vnd kurtzweil mit dir ha - - - ben.
 machst kurtzweil vil uns kna - - - ben.
2 { freund-lich mit weiß vnd gber - - - den.
 zu wil - len dir sol wer - - - den.
3 { zu ü - bel solt nit keh - - - ren.
 gschicht al - les dir zu eh - - - ren.

1 Da - durch dein gmüt
2 Mit lautn, mit gsang,
3 Dein schö - ne gstalt

jonisch

1 in freu - den wüt
2 mit tantzn, mit gang
3 hat mich mit gwalt

aeolisch

1 vnd lebt on al - le sor - - - gen.
2 kurtz - weil vnd freu-den ma - - - chen,
3 dar - zů so hart ge - zwun - - - gen,

1 Wer dir nit gundt
2 mit al - lem fleiß
3 das mir von statt

1 auß her - tzen grundt,
2 freundli - cher weiß,
3 ist gan - gen satt,

mixolydisch

1 all zucht der müß er - wor - - gen.
2 was die - nen mag zur sa - - chen.
3 dar-nach ich hab ge - run - - gen.

II. Gassenhawerlin Nr. 5. Ludwig Senfl.

F-jonisch.

1 Gott nimpt vnd geit
2 Hab ich noch nie
3 Lob vnd auch ehr

mixolydisch

1 zu je - - der zeit,
2 al - weg——— und ie
3 liebt mir——— vil mehr

dorisch

1 dar - umb ich auch
2 in zwei - fel gsetzt,
3 dann zeit - lich gůt

1 bei al - tem brauch
2 das ich der letzt
3 mit ü - ber - mût,

jonisch

1 be - lei - ben wil
2 werd sein im spil,
3 das doch nit bleibt,

mixolydisch

1 gar nit zu vil,
2 dann der ietz wil
3 wie lang man's treibt,

1 al - lein der gnad,
2 sich kum - mern lan,
3 hilft auch kein gwalt,

1 wie - wol sie hat
2 was un - trew kan
3 wie groß vnd alt

phrygisch

1 der nei - - der gnûg,
2 mit sei - - ner art,
3 er ie ——— noch was,

1 dar - umb ich lûg
2 der würt so hart
3 dar - umb ich das

1 auch vff mein schantz
2 vnd gantz er - lamt,
3 wil blei - ben lan,

Confinalis jonisch

1 vnd hoff mein glück werd erst—— recht gantz.
2 das er sich vor sein selb - - sten schamt.
3 das ich nit wi - der brin - - gen kan.

III. Gassenhawerlin Nr. 16 (anonym).

F-jonisch:

mixolydisch

1 { Nach wil - - - len dein / für all—— auff erd }
2 { Bei dei - - - ner gstalt / Da hat—— mein hertz }
3 { Le - ben—— bei dir / Ser oft—— der stund, }

1 { mich dir al - lein / bi - stu mir werdt }
2 { wünsch ich offt bald / freud, lust vnd schertz }
3 { wer all - zeit mir / dar - in dir kunth }

jonisch

1 { in trew - en zu er - zei - gen, / vnd gib mich dir für—— ei - gen. }
2 { zu sein in lieb vnd—— e - ren. / recht lieb vnnd trew zu—— me - ren }
3 { für al - le freud auff—— er - den. / meins her - tzens gheym möcht—— wer - den. }

dorisch

1 Gantz inn dein pflicht
2 On all ver - zug
3 Dann ie - tzvnd ee

phrygisch

1 der zu - uer - sicht
2 hilff radt vnd schick,
3 nach A B C

phrygisch

1 laß dir mein dienst ge - fal - - len,
2 be-dürfft doch nichts be - sor - - gen,
3 liebt mir der Bůch-stab zfra - - gen,

1 dann glaub für - war,
2 wann das glück käm,
3 dann dein lieb sach

lydisch

1 an fraw - en schar
2 das ich dir näm,
3 vnd dar - auf sprach:

jonisch

1 lieb - stu mir ob jnn al - - - - len.
2 würt sein bei mir ver - bor - - - gen.
3 es würt bald vie - re schla - - - gen.

IV. Gassenhawerlin Nr. 17. L. Senfl.

d-dorisch.

1 So mann lang macht,
2 Das dem so sei,
3 Schickt sich nit wol,

phrygisch

1 be - tracht vnnd acht,
2 spürt mann gar frei,
3 das mann tun soll

lydisch

1 vil kurtz - weil treibt,
2 des a - bends zeit
3 gsel - lig - lich ding,

aeolisch

1 in freu - - den bleibt,
2 vil mehr——— die leit
3 wann nit——— so ring

1 ist gwon-lich das
2 in freud we-gen
3 die-sel-ben gschehn,

1 und all - - weg was
2 weiß-heyt——— pfle-gen
3 würdt nit——— ge-sehn

jonisch

1 vil bes-ser vnd on sor-gen
2 in al-lem vn-uer-bor-gen
3 man-cher-ley der leut sit-ten,

dorisch

1 ein a-bent dann drei mor - - - gen.
2 des a-bents dann am mor - - - gen.
3 blib groß kurtz-weil ver-mit - - - ten.

V. Gassenhawerlin Nr. 18 (P. Hofhaimer).

e-phrygisch.

Confinalis phrygisch

1 { Meins traw-rens ist, / dann dir al-lein,
2 { Dweil nun keyn radt, / so bhüt dich got,
3 { Doch eins wil ich, / ver-sich mich gar,

mixolydisch

1 { vr-sach mir gbrist / mein cla-rer schein,
2 { hülff o-der that / clars münd-lein rot,
3 { als hoch müg-lich / holt-selig vnd clar

phrygisch

1 { das ich nie-mants dar kla - gen,
pein muß ich deint - halb tra - gen.
2 { sol - ichs mit füg mag wen - den,
dort vnd an al - len en - den.
3 { mir ist, zu letz be - ge - ren,
werd - stu mich des ge - we - ren.

mixolydisch

1 ich wolt, glaub mir,
2 Der wöl - le dir
3 Meinr lieb vnd mie

1 schier
2 mir
3 ie

aeolisch

1 ee den tod er - kie - sen
2 gta - ne trew ver - glei-chen
3 zun zei - ten ge - den-cken,

phrygisch

1 denn al - so dich ver - lie - sen.
2 vnd nim-mer von dir wei - chen.
3 thůsts, würd ich dir nit wen-cken

VI. Gassenhawerlin Nr. 20 (anonym).

g-dorisch.

1 { Tröst - li - cher lieb
dem ich mit fleiß
2 { Phe - be dir gschach
die dir ent - ging,
3 { Ach, wer ich der,
dar - zů ir gunst,

dorisch

1 { ich mich——— stets ieb,
  { in stil - ler weiß

2 { auch al - - so gach,
  { zu stund——— an - fing,

3 { dem ietz——— nit mer,
  { da - mit——— vmb - sunst

1 { wie ich er - hieb
  { noch dien zu preiß,

2 { da eil - test nach
  { mit laub umb - hing,

3 { von der ichs ger,
  { nit als der dunst

phrygisch

1 { vnd hold er - langt eins freu - lein zart,
  { so helt mir das ganz wi - der - part.

2 { Daph - ne der jung - fraw on - ge - zam,
  { vnnd ward ein schö - ner lor - beer - baum.

3 { mocht wer - den dann ein krentz - lein fein,
  { ver - ging on frucht die lie - be mein.

phrygisch

1 Wer het ge - acht,
2 Dir nit mer ward
3 Erst würd ich tröst,

jonisch

1 das solt sein gmacht
2 von blet - lein zart
3 von pein er - löst

myxolydisch

1 ein weip - lich bild,
2 dann nur ein krantz
3 mein gmüt gantz ring,

dorisch

1 von sinn vnd gmüt so fest——vnd mild.
2 den du noch tregst vmb ir——lieb gantz.
3 vil-leicht mir für - ter baß——ge - ling.

VII. Gassenhawerlin Nr. 21 (Jörg Schönfelder).

F-jonisch.

1 Von ed - ler art,
2 Wie ich jm thů,
3 Seit du die bist,

aeolisch

1 auch reyn——vnd zart
2 hab ich——kein rů
3 gen der——ich list

Confinalis phrygisch

1 bi - stu ein kron.
2 on dein ge - stallt,
3 nit brau-chen sol,

mixolydisch

1 der ich mich hon
2 die mich mit gwalt
3 das wey-stu wol

1 er - ge - ben gar,
2 ge - fan - gen hat,
3 on al - len schertz,

jonisch

1 glaub mir—— für - war,
2 hertz - lieb,—— gib rath,
3 wil mir—— mein hertz

aeolisch

1 das hertz in mir
2 des ich doch mich
3 in trew - en sein,

1 krenkt sich nach dir,
2 zu dir ver - sich
3 dar - umb ich dein

1 dar - umb ich ger,
2 in hoff - nung vil,
3 keyn stund im tag

Confinalis
aeolisch

1 auff all dein eer,
2 nit mehr ich wil,
3 vor leyd vnd klag

jon.

1 hilff mir, ich hab nit tro - - stes mehr.
2 al - leyn setz mir ein gne - - digs zil.
3 auch rech - ter lieb ver - ges - - sen mag.

VIII. Gassenhawerlin Nr. 27 (anonym).

g-dorisch. phrygisch

1 { Nun hab ich all mein tag ge - hört
So hat mir doch noch nie ge - pürt,
2 { Mein hertz be - gert nit an - - ders mer,
Wolt got ich solt bald wi - - der ker,
3 { Mit freu - den stig ich auff das tach
da reycht man mir zu tau - - send - vach

dorisch

1 { wie schey - den sei ein schwe - re pein.
daß ichs möcht in - nen wor - - den sein.
2 { denn was zu ehr vnd freu - - den zim.
da ich er - hort die en - - gel - stim.
3 { wol bei dem al - ler - schön - - sten haus;
ein hend - lin weiß zum fen - - ster auß.

1 Dann jetz al - lein,
2 In ei - nem hauß
3 Das bracht meim hertz

phrygisch

1 so ich die reyn
2 zum fen - ster auß,
3 gar gro - ßen schmertz,

mixolydisch

1 vnd al - ler - schönst vff di - - ser erd
2 das vast thet ein - her brin - - - - nen
3 das ich so bald můst wi - - der ab,

3

1 můß las - sen stan
2 mit gro - ßer pracht,
3 offt sah ich vmb

aeolisch oder dorische Confinalis

1 vnd soll nit han
2 die lieb die macht,
3 vnd wi - der vmb,

dorisch

1 von jr, vor was mein hertz be - gert.
2 das ich mich nichts kundt bsin - - - - nen.
3 het freud vnd leyd ich ar - - - mer knab.

Germanische Choraltradition und deutscher Kirchengesang

Von Hermann Müller, Paderborn

Auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft, der in den Junitagen des vergangenen Jahres stattfand, hielt Peter Wagner in der Leipziger Universitätsaula einen öffentlichen Vortrag über „Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang". Der Vortrag fand mit Recht großen Beifall und besondere Beachtung in den Kreisen der zahlreich versammelten Musikwissenschaftler und Musiker. Er ist wie eine weitere Ausführung und Vertiefung der Gedanken, die P. Wagner im Vorwort der deutschen Ausgabe seines nach den Handschriften der nichtromanischen Ländern gearbeiteten Kyriale 1904 geäußert hatte: „Wer sich längere Zeit mit den gregorianischen Codizes befaßt hat, weiß, daß die mittelalterliche Tradition des gregorianischen Gesangs sich in zwei mächtige Ströme zerteilt. Der eine beherrscht die lateinischen Gegenden: Italien, Spanien, Frankreich; der andere ergießt sich in die Länder deutscher Zunge und darüber hinaus . . . Obwohl nun unsere Tradition allem Anschein nach die jüngere ist, ist sie doch verehrungswürdig, denn sie wurde während des ganzen Mittelalters nördlich und östlich der Alpen gepflegt." Am Schluß seiner Leipziger Universitätsrede wies Wagner darauf hin, daß die germanische Fassung imstande sein möchte, der wissenschaftlichen Forschung noch eine reiche Ausbeute zu bereiten.

Vielleicht macht es dem verdienten Choralforscher und seinen vielen Freunden eine kleine Freude, wenn wir daran erinnern, daß auf dem Gebiete des deutschen Kirchenliedes der Forscher immer wieder dem von Wagner festgestellten germanischen „Dialekt der gregorianischen Musik" begegnet. Nicht bloß das. Auch die tagtägliche Übung des katholischen, wie des protestantischen Kirchenliedes zeigt, daß dieser germanische „Dialekt" im Bewußtsein des Volkes noch frisch und lebendig ist. Die Fäden, die das deutsche geistliche Lied mit dem gregorianischen Gesange verbanden und

verbinden, sind ebenso stark, daß die germanische Art des gregorianischen Chorales sich wie von selbst auch in der Übung des geistlichen Volksliedes offenbarte. Es ist hier nicht der Ort und die Zeit, das in den Einzelheiten nachzuweisen. Aber wenn das Interesse an der wissenschaftlichen Behandlung des geistlichen Volksliedes sich stärker regt, mag der eine oder andere Freund des deutschen Kirchengesanges hoffentlich den Mut und die Ausdauer finden, dieser Anregung nachzugehen.

Einige Beispiele, die hierher gehören, seien aus dem ersten Teile der ersten Ausgabe des bekannten Leisentritschen Gesangbuches von 1567 angeführt. Gerade die Leisentritschen Bücher geben mit ihrem Umfange und ihren wiederholten Ausgaben einen guten Überblick über den Stand des katholischen deutschen Kirchengesanges der damaligen Zeit. Eine Beschreibung dieser Bücher mit einer Abhandlung über die aufgenommenen Texte und Melodien steht im ersten Bande Bäumkers S. 133—145.

Auf Bl. 216r ff. gibt Leisentrit die Singweise und Worte des früher viel gesungenen vorreformatorischen „Gott sei gelobet". Gewiß, „der Weg von der Stammelodie Lauda Sion bzw. Laudes crucis — man denke auch an Verbum bonum — bis zu unserem Liede ist so weit, daß es wohl unmöglich ist, über die einzelnen Mittelglieder Genaues herauszustellen". Näheres sehe man in Wagners Formenlehre S. 515 sowie in der Zeitschrift für Musikwissenschaft April 1923, S. 354 ff. Trotzdem ist es sicher, daß wir an der Stelle

Der uns (selber hat gespeiset)
Das gib (uns Herre zu gute)

einen Nachklang davon hören, daß die germanische Tradition nicht

Lau - da (ducem) und
Qui - a (major)

hatte, sondern vielmehr

Lau - da (ducem) und
Qui - a (major)

Neuestens wurde im „Kyrioleis“ der Versuch gemacht, die alte vorreformatorische Sitte wieder aufzunehmen und das deutsche „Gott sei gelobet“ in den lateinischen Text des Lauda Sion einzuschalten. Dabei mußte natürlich, den heutigen Verhältnissen entsprechend, für die Melodie des Lauda Sion die romanische Lesart gewählt werden, während für das deutsche Lied die germanische Reminiszenz bestehenblieb. So ergab sich eine Diskrepanz, die der Praktiker kaum empfindet; den Historiker wird sie immer mehr oder weniger unangenehm berühren.

Leisentrit hat Bl. 77v ff. das „Groß und heilig über allen ist Jesus, Marien Sohn“; vgl. Bäumker I, S. 435. Der deutsche Gesang trägt die Singweise des Crux fidelis bzw. des Pange lingua gloriosi praelium certaminis, wozu Wagners Formenlehre S. 470 f. nachgelesen werden möge. Die vatikanische Version bietet

ta - lem pro - fert,
dul - ces cla - vos usw.;

bei Leisentritt liest man

zu ge - fal - len,
E - lend wal - len.

Ebenso steht die Sache bei Leisentrit Bl. 84v ff. („Jesus Christus, des barmherzigen Gottes Sohn“), wo gleichfalls das Crux fidelis zugrunde liegt; nur sind hier die Ligaturen aufgelöst.

Ein anderes Beispiel findet sich bei Leisentrit Bl. 65r f. Hier steht das deutsche Lied „O gütiger Schöpfer und Herr“ (Bäumker I, S. 425) mit der Melodie des Hymnus „Audi, benigne Conditor“. Die romanische Lesart heißt

fle - ti - bus und (quadra-) ge - na - ri - o.

aber die deutsche Weise lautet bei Leisentrit

Bitt er - hör und sehr gro - ßem Leid.

Das „Komm heiliger Geist, wahrer Trost" bei Leisentrit Bl. 174 r f. ist die Übersetzung des Veni creator spiritus. Die Vaticana liest am Schluß

(crea-)sti___ pec-to-ra;

aber die Germanen sangen nach Leisentrit

mit dei-ner Gnad.

Zu dem Aufsatze, den das Cäcilienvereinsorgan 1917 S. 53—59 über das Einheitslied „Komm, Schöpfer Geist" brachte, darf diese Bemerkung als kleine Ergänzung gebucht werden.

„Von einer interessanten modalen Verschiebung der Weise des Sakramentshymnus Pange lingua" hat Wagner bereits in seiner Formenlehre S. 477—479 ausführlich berichtet. Die von ihm dort auf S. 478 unten mitgeteilte Fassung ist ja in der Hauptsache die erste Lesart des vatikanischen Graduale. Immerhin mag es in diesem Zusammenhange nicht unangebracht sein, zu bemerken, wie die deutschen Kirchenliedbücher, z. B. Leisentrit Bl. 211 v f., auch hier ihre Eigenart besonders deutlich zeigen. Nach der Vaticana singt man

Quem in mun-di sowie Rex ef-fu-dit.

Das Lied „Mein Zung erkling und fröhlich sing" hat jedoch bei Leisentrit folgende Varianten

das gos-sen hat und der Kö-nig.

Man kann bei Bäumker I. S. 693 ff. leicht feststellen, wie einheitlich bei diesen beiden Stellen die Praxis des deutschen Kirchenliedes war. Und auch heutigentags sind diese Fassungen im Volksgesange noch nicht ganz erloschen.

Soweit aus Leisentrits katholischem Gesangbuch. Zum Schluß sei eines geistlichen Liedes gedacht, dessen Text meistens auf Nikolaus Decius zurückgeführt wird; freilich wäre dazu Friedrich Spitta in

der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1908, S. 28 zu vergleichen. Es handelt sich um das Lied „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, dem in Text und Melodie das Gloria der Messe zugrunde liegt. Für die Melodie kommt das Gloria der Ostermesse in Betracht. Die Singweise des deutschen Liedes ist in protestantischen und auch in katholischen Kreisen bekannt. Wagner hat in seinem Leipziger Vortrage auf die zahlreichen Varianten der Ostermesse hingewiesen. Über die Beziehungen der Liedweise zur Choralmelodie gibt die folgende Zusammenstellung Aufschluß. Unter A geben wir die Choralmelodie nach der vatikanischen Ausgabe. Unter B steht eine Fassung der Choralweise, wie sie bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts (bis zur Einführung der sog. Medizäa) in der Erzdiözese Köln üblich war; sie deckt sich in der Hauptsache mit der Fassung, die in Wagners Kyriale auf Grund der Handschriften der deutschen bzw. der nichtromanischen Länder aufgenommen wurde. Unter C bieten wir die Singweise des deutschen Liedes in der Redaktion des deutschen evangelischen Gesangbuches für die Schutzgebiete und das Ausland (Berlin 1915), das in wissenschaftlicher Beziehung, wenn wir recht unterrichtet sind, gut akkreditiert ist.

A. Et in__ ter - - ra__ pax ho - mi - ni - bus

B. Et in__ ter - - - - ra pax ho-mi - nibus

C. Allein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - de,
darum daß nun und nimmermehr uns rüh - ren kann kein Scha - de;

A. Lau - - - da - mus te.__ Be - ne -

B. Lau - - da - - mus te. Be - ne -

C. ein Wohl - ge - falln Gott an uns hat, nun ist groß

A. di-ci - - mus_ te. Ad - o - ra - - mus te.

B. di - ci - mus te. Ad - o - ra - - mus te.

C. Fried ohn Un-ter - laß, all Fehd hat nun ein En - de.

Daß in dem deutschen Liede bei sei(ne Gnade) und bei (Wohl)-ge(falln) die Terzen ausgefüllt werden, ist eine bekannte Erscheinung; man vergleiche etwa dazu die Zeitschrift für Musikwissenschaft, April 1923, S. 357.

Wer setzt aus Liebe zum gregorianischen Choral und zum deutschen geistlichen Liede derlei Untersuchungen gelegentlich fort?

Zur Metrik der „Psalmen Davids“ von Heinrich Schütz

Von Arnold Schering, Halle a. d. S.

Schütz hat auf seine Komposition des Cornelius Beckerschen Liedpsalters (1. Ausg. 1628, 3. Ausg. 1661) große Stücke gehalten. Die 158 einzelnen vierstimmigen Sätze, die er enthält, sind in mehrfacher Hinsicht bezeichnend für die Zeit ihrer Entstehung und für die Stellung ihres Schöpfers zum deutschen Choralliede, und verdienten wohl, daß man sich einmal eingehender mit ihnen befaßte. Eine Beurteilung ihrer historischen und künstlerischen Eigenart wird indessen erst dann Erfolg haben, wenn die Vorfrage nach den metrischen Eigentümlichkeiten dieser Stücke beantwortet ist. Hierzu seien folgende kurze Randbemerkungen gestattet.

Die Spittasche Neuausgabe (Bd. 16 der Gesamtausgabe) hält sich streng an den Originaldruck, der taktstrichlos ist und nur Abteilungsstriche nach den Verszeilenenden kennt. Von dem wahren metrischen und rhythmischen Leben der Kompositionen erhält man infolgedessen keinen Eindruck. Ein solcher ergibt sich erst bei genauer metrischer Analyse jedes Stückes auf Grund der Erkenntnis, daß der nach rechts geöffnete Halbkreis, gleichgültig, ob durchstrichen oder nicht, keine Taktvorschrift bedeutet. Praktische Neuausgaben, wie die von Th. Goldschmidt, die solche Analysen unterlassen, kommen zu unverständlichen Formen.

Zunächst ist zu bemerken, daß von den insgesamt 158 Stücken des Bandes nur 26 volltaktig beginnen (11 davon im geraden, 15 im ungeraden Takt), dagegen alle anderen — dem Eindruck des Notenbildes widersprechend — auftaktig. Diese Tatsache entspricht dem vom Dichter für die Mehrzahl der Dichtungen gewählten jambischen Verse. Während aber Cornelius Becker die Verstechnik einseitig und schwerfällig behandelt, weiß Schütz durch metrische Variation selbst in poetisch gleichgebaute Psalmen Reiz und Abwechslung zu bringen. Für den vierhebigen jambischen Vers benutzt Schütz folgende vier Schemata.

1.

$^2/_2$

Wir ha-ben, Herr, mit Fleiß ge-hört (Ps. 44)

oder auch in der Form:

$^2/_1$

Mein Seel' ist still in mei-nem Gott (Ps. 62)

2.

$^3/_2$

Ich preis' dich, Herr, zu al - ler Stund' (Ps. 30)

oder auch volltaktig:

$^3/_2$

Der Herr ist Kö - nig, herr - lich schön (Ps. 93)

3.

$^6/_2$

Hoch freu - et sich der Kö - nig (Ps. 21) [katalektisch]

(oder auch volltaktig, vgl. Ps. 75, 113).

4a.

$^3/_2$

Ich ruf zu dir, Herr Gott, mein Hort (Ps. 28)

4b.

$^3/_2$

Die Erd' und was sich auf ihr regt (Ps. 24)

Die 27 Stücke, welche in den Taktschemata 2 und 3 gehalten sind, haben im Original unterschiedslos die Vorzeichnung der Proportio tripla. Das ist nicht ganz eindeutig, denn in Wirklichkeit stehen nur 20 davon im regulären (lebhaften) Tripel des Schemas 2, während 7 Melodien im $^6/_2$-Takt (Schema 3) gelesen werden müssen. Es sind die Nummern 21, 29, 75, 84, 103, 113, 119. Schwierigkeiten der metrischen Deutung liegen in beiden Fällen nicht vor, da (mit Ausnahme der zweiten Teile von Nr. 84 und 119,4) die Periodenbildung regelmäßig verläuft.

Anders die Stücke mit vorgezeichnetem Halbkreis. Hier sind drei Fälle zu unterscheiden. Die so ausgezeichneten Sätze gehören:

entweder dem regulären geraden Takt ($^2/_2$, $^4/_2$, teils voll-, teils auftaktig),

oder prägen die dreizeitigen Schemata 4a und 4b aus (langsame Tripel, im Gegensatz zu 2),

oder sind aus geraden und ungeraden Metren gemischt.

Es ist nun auffallend, daß Schütz für die allermeisten jambischen Verse des Dichters nicht die sonst im Choral übliche naturgegebene Form des auftaktigen geraden Metrums wählte (also Schema 1), sondern die beiden entfernter liegenden dreizeitigen Schemata 4a und 4b. Über die Herkunft des chorjambischen Rhythmus 4a, wie ihn „An Wasserflüssen Babylon" allbekannt ausprägt, liegt noch Dunkel; ebenso müßte der Herkunft von 4b mit seiner synkopischen Stauung (pathet. Antezipation) weiter nachgeforscht werden. Beide sind wohl durch rhythmische Variation (Dehnung) der Zählzeiten eines ursprünglich zweizeitigen Urtakts entstanden. Für den 4a-Rhythmus sind mindestens 40, für den anderen mindestens 16 Psalmstücke anzuführen, ungerechnet solche, in denen beide nur vorübergehend auftauchen. Daß Schütz die Wahl dieser uns heute so fremd erscheinenden Rhythmen vom Textinhalt abhängig gemacht, läßt sich nicht streng beweisen; 4a tritt sowohl bei ernsten wie bei frohen Gefühlen auf.

Um sich in der überaus variabeln Metrik weiterhin zurechtzufinden, ist eine Anzahl häufig wiederkehrender Erscheinungen ins Auge zu fassen. Vor allem das Vorkommen jener uneigentlichen, sog. „agogischen" Dupel- und Tripeltakte[1]), die das Hauptmetrum um zwei Grundzeiten oder eine verlängern, in Wirklichkeit aber nichts anderes sind als eine Ausschreibung der Manier des Fermatenhalts nebst folgendem gedehnten Auftakt; z. B.

Psalm 32. statt:

Der Mensch für Gott wohl se - lig ist, Denn die Sünd' ist..

Psalm 26. statt:

Herr, schaff' mir Recht, nimm dich mein an, Ohn

Ur - sach man mich pla - get.

[1]) Vgl. meine Abhandlung „Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien", Leipzig, Kistner u. Siegel, 1924, S. 23f.

Die in der Neuausgabe am Anfang stehenden ganzen Noten sind fast alle als derart gedehnte Auftakte zu verstehen. Ferner ist die Erscheinung des ausgeschriebenen (tektonischen) Ritardandos häufig, z. B. in der Form:

Psalm 138.

Und dan - ken dei - nem Na - men, Rüh - men dein Güt' und Treu'

Ist das Grundmetrum dreizeitig, dann stellt sich dabei infolge der gedehnten Penultima oft $^5/_2$-Takt ein, wie hier:

Psalm 50.

Aus Zi - on bricht der schö - ne Glanz, Gott

kömmt und schweigt nicht stil - le.

Auch zeigt sich in einigen dieser Fälle, daß die Zeit keinen unbedingten Wert auf gleiche metrische Lagerung der weiblichen Reimsilben legte, so bei:

Psalm 24.

An Was-sern fest be - rei - tet, das Meer um sie ge - lei - tet.

Eine Ausreckung der Takte aufs Doppelte geschieht zuweilen mit Rücksicht auf den Textinhalt:

Psalm 118.

dan - ken in E - wig - keit, / und gnä - dig al - le Zeit, } E - wig sein Gü - te

währt, ——— das soll Is - ra - el prei - sen, ...

Psalm 68 (verkürzt).

Es steh Gott auf, daß sei - ne Feind' Plötz-lich zer-

streu - - - - - - - - - et wer - den.

Ähnlich in Psalm 29 und 89 I.

Werden diese Eigentümlichkeiten, die in der Taktauffassung des Barocks verankert sind, berücksichtigt, so gewinnen die Schützschen Sätze ein überaus reges metrisches und rhythmisches Leben und rufen eine Vortragsweise hervor, die dem Sinn der Musik oft ganz neue Wendungen gibt. Schütz kombiniert diese Dinge mannigfach und stellt sie in oft unglaublich freier („barocker“) Weise in den Dienst des Wortausdrucks. An der Melodie des 18. Psalms mag gezeigt sein, zu welch anderen Bildern als denen der Gesamtausgabe eine solche metrische Analyse führt.

Psalm 18.

Ich lieb dich, Herr, von Her-zen sehr, Mein star-ker Fels in Nö-ten.

Ich trau' fest auf dich, Mein Schild, du wirst nicht Ab-set-zen von

mir, Ich schrei und ruf zu dir, Hilf mir von mei-nen Fein-den.

Zur Erforschung der Metrik des Barockzeitalters sind zurzeit kaum die ersten Schritte getan. Soweit dafür deutsche Meister in Frage kommen, wird am besten von Schütz und seinen Psalmliedern auszugehen sein.

Die Beethoven-Apotheose als Beispiel eines Säkularisierungsvorgangs

Von Arnold Schmitz, Bonn

Man gebraucht heute das Wort Säkularisierung nicht nur in einem politisch-materiellen Sinn (Säkularisierung = Verweltlichung des Kirchenguts), sondern auch als Bezeichnung eines ideengeschichtlichen Vorgangs. Es ist das Verdienst von Carl Schmitt, dem Begriff Säkularisierung in seiner Anwendung auf einen ideengeschichtlichen Vorgang einen konkreten Inhalt und eine Präzision gegeben zu haben. Säkularisierung in diesem Sinn bedeutet die Haltung des modernen Menschen, der an die Stelle Gottes irdische Faktoren treten läßt und das Transzendent-Religiöse mit diesseitigen Werten vertauscht. Schmitt erwähnt verschiedene Formen der Säkularisierung, die schon für die Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts charakteristisch sind, z. B. „daß die Kirche durch das Theater ersetzt, das Religiöse als Schauspiel- oder Opernstoff, das Gotteshaus als Museum behandelt wird; daß der Künstler in der modernen Gesellschaft, wenigstens bei seinem Publikum, soziologisch gewisse Funktionen des Priesters in oft komischer Verunstaltung wahrnimmt und einen Strom von Emotionen, die dem Priester zukommen, auf seine geniale Privatperson wendet, daß eine Poesie entsteht, die von kultischen und liturgischen Nachwirkungen und Erinnerungen lebt und sie ins Profane verschleudert“ [1]).

Auch in der Musikgeschichte kann dieser Säkularisierungsvorgang beobachtet werden. Ein deutliches Beispiel bietet die Beethovenauffassung des 19. Jahrhunderts. In ästhetischen Raisonnements machten romantische Schriftsteller und Musiker aus Beethoven eine religiöse Figur, sie verkündeten seine Musik als eine religiöse Angelegenheit auch wo Beethoven selbst gar nicht beabsichtigte ein religiöses Kunstwerk zu geben, und viele von ihnen empfanden seine

[1]) Politische Romantik 2. Aufl. 1925, S. 23/24.

Kunst schlechthin als religiöse Offenbarung. Diese Auffassung hat die biographische und wissenschaftliche Beethovenliteratur des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts stark beeinflußt und sie ist noch heute sehr beliebt.

In Bettina von Arnims Briefroman „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" erscheint Beethoven als Priester. Aber er tritt nicht sofort in dieser Gestalt auf. Vorher wird er als magischer Zauberer geschildert. „Vor Dir" schreibt Bettina, indem sie Goethe apostrophiert, „kann ichs wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist: diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst. Alles, wessen er Dich darüber belehren kann, ist reine Magie". Im magischen Zustand empfängt Beethoven als Musiker Offenbarungen, die höher sind als „alle Weisheit und Philosophie". Wird er von diesen Offenbarungen ganz „aufgelöst", dann ist das „Hingebung an das Göttliche"; wendet er sich mit seiner Kunst an die Menschen, dann gibt sie „Zeugnis . . . von der Vermittlung des Göttlichen in ihm". Wer zwischen Gott und den Menschen vermittelt ist ein Priester. So verwandelt sich der magische Zauberer unversehends in eine sakrale Persönlichkeit. Zauberer und Priester werden fast ein und dieselbe Figur. Auch für die Menschen, die Musik hören, ist die Kunst mehr als ein magischer Zauber, sie ist Religion. Bettina läßt Beethoven sagen: „So vertritt die Kunst allemal die Gottheit, und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion"[1]).

Auch Richard Wagner spricht vom Zauberer Beethoven und ähnlich wie Bettina vermengt er die Tätigkeit des Zauberers mit religiösen Funktionen. Aber er steigert Beethoven zu einer sakralen Figur, die den Zauberpriester Bettina weit überragt. Er macht aus dem Zauberer einen Wundertäter und aus dem Wundertäter einen Heiligen und Erlöser. Die Figur des heiligen Beethoven spielt schon in der frühen Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" eine große Rolle. Mag sie auch hier poetisch übertrieben erscheinen, in den späteren ästhetischen Schriften will sie durchaus ernst genommen werden. Man begreift den Heiligen Wagners nicht, wenn man ihn nur aus Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" abzuleiten sucht. Schopenhauer unterscheidet immerhin noch den Künstler,

---

[1]) Zitiert nach A. Leitzmann, Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichungen 1921, I. 117ff.

der im Zustand der Kontemplation nur für Augenblicke „allem Willen, d. h. allen Wünschen und Sorgen enthoben ist“ vom Heiligen, dessen Willen „nicht auf Augenblicke, wie beim Genuß des Schönen, sondern auf immer beschwichtigt ist“ (IV. Buch). Bei Wagner aber ist der Künstler vom Typus Beethoven selbst ein Heiliger, er tritt sogar an Christi Stelle und ergänzt Christi Erlösungswerk. Diese Auffassung dokumentiert sich besonders in folgenden Sätzen: „Mit mir seid heute im Paradiese — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der Pastoral-Symphonie lauschte?“ [1]. . . „Die Wirkung hiervon (der VI. und VII. Symphonie) auf den Hörer ist eben diese Befreiung von aller Schuld, wie die Nachwirkung das Gefühl des verscherzten Paradieses ist, mit welchem wir uns wieder der Welt der Erscheinung zukehren. So predigen diese wundervollen Werke Reue und Buße im tiefsten Sinne einer göttlichen Offenbarung . . .“ [2]. In der Studie „Religion und Kunst“ sagt Wagner über die vier letzten Beethovenschen Symphonien, das Untertauchen in das Element jener symphonischen Offenbarungen dürfe als ein weihevoll reinigender religiöser Akt gelten, und er schließt hier mit den Worten: „Über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus, offenbart uns aber der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, daß auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen: ‚Ich weiß, daß mein Erlöser lebt‘ [3])!“ Wie Wagner in einem anderen Zusammenhang von dem Reformator Beethoven spricht, diese Figur aber nur eine Allegorie bedeutet für den Reformator Wagner, so bedeutet auch der Erlöser Beethoven nur eine Allegorie für den Erlöser Wagner. Den Schleier dieser Allegorie lüftet Wagner selbst. Am Schluß seines Beethovenessay sagt er, „daß unsere Zivilisation, soweit sie namentlich auch den künstlerischen Menschen bestimmt, nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne“. Es bliebe die Aufgabe, dieser neuen Zivilisation „die sie durchdringende neue Religion zuzuführen“ [4]. Und in „Religion und Kunst“ legt Wagner dar, daß die Religion nur noch künstlich lebe „wenn sie zu immer weiterem Ausbau ihrer dogmatischen Symbole sich genötigt findet“. . . Man könne sagen

---

[1]) Ges. Schriften und Dichtungen (Leipzig, C. F. W. Siegel) IX 92.
[2]) Ebenda S. 93.
[3]) X 250—251.
[4]) IX 123.

„daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten“[1]). Wie diese Rettung möglich sei, hat Wagner schon viel früher angedeutet. In dem Aufsatz „Die Kunst und die Religion“ erhebt er die Parole, Jesus und Apollo vereint als den beiden sich ergänzenden Erlösern der Menschheit einen Altar zu errichten: „Jesus, der für die Menscheit litt, und Apollo, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob“[2]). Dieser Altar steht sympolisch gesprochen, im Tempel von Bayreuth und er ist orientiert nach dem Beethovenbild, wie es Wagner zeichnete, nicht wie es in Wirklichkeit ist.

Auch die meisten Beethovenbiographen unterliegen, teils unabhängig, teils direkt abhängig von Bettinas oder Richard Wagners Beethovenauffassung dem Zeitgeist der Säkularisierung. So urteilt z. B. A. B. Marx über die Missa solemnis: hier diene der Messetext nur dem „eigenen Schauen des Tondichters“, hier walte Beethoven trotz der liturgischen Worte „des Hochamts, wie ihm gegeben war, ihm, dem Herrscher und Schöpfer im Reiche der phantastischen Instrumentenwelt“[3]). Marx läßt Beethoven selbst in phantastischer Weise ein Hochamt zelebrieren, er macht ihn also, um einen Ausdruck Carl Schmitts zu gebrauchen, zum privaten Priester. Dieser Säkularisierung gegenüber bedeutet es kaum etwas, daß W. v. Lenz seinen Helden mit sentimentalem Ernst einen Märtyrer der Kunst nennt. L. Nohl greift insbesondere Bettinas Gedanken auf, das menschliche Verhältnis zur Kunst sei Religion, nur drückt er dies noch anspruchsvoller und umständlicher aus: „Religion und Kunst waren ihm (Beethoven) jetzt mehr als je eins“. Ja es ist zu sagen: „in seinem tiefsten Inneren vollzog sich mehr und mehr die tatsächliche Vereinigung einer ästhetischen Weltanschauung, wie er sie seiner Zeit und seinem Berufe dankte, mit jener ethischen Weltbewährung, die ihm das Leben allmählich als die positive Substanz auch der kleinsten Existenz aufgedeckt hatte und die der Kunst unseres Jahrhunderts überhaupt erst den wahren Sinn und vollen Gehalt gegeben hat“[4]). Paul Bekker hat Wagners Auffassung vom Heiligen und Erlöser noch zu übertrumpfen versucht. Er macht Beethoven zum Gott und profaniert fast das ganze Credo. Über die „poetische Idee“ in der

[1]) X 211.
[2]) III 41.
[3]) Beethoven 2. Aufl. 1863, II. 244.
[4]) Beethovens Leben (1864—1874), III. 532—533.

Missa solemnis schreibt er: „So betrachtet er (Beethoven) sich selbst als Gefäß überirdischer Offenbarungen — sich, den Helden, den Überwinder, der gelitten hatte, sich kreuzigen ließ, hinabgefahren war zu den Toten und dann auferstand und den Gott in sich erwachen fühlte“[1]). Das ist in der Beethovenliteratur wohl der tiefste Punkt, den der Säkularisierungsvorgang erreicht hat.

Zu diesen Stichproben aus der deutschen Literatur, die sich noch beliebig vermehren ließen, könnten auch Zitate aus der ausländischen Literatur angeführt werden. Den Franzosen z. B. ist der „Gott“ Beethoven durchaus nicht fremd. Erwähnt sei nur folgende Stelle aus der Berlioz-Monographie von Adolphe Boschot: „Dans un buisson ardent, le dieu Beethoven apparaît et parle à Berlioz, son romantique prophète“[2]). Man gewinnt aus derartigen Sätzen französischer Autoren leicht den Eindruck, daß es sich hier nur um einen rhetorischen Überschwang handelt. Wenn es sich in der deutschen Beethovenliteratur um etwas Ähnliches oder nur um lyrische Impressionen handelte, wäre es kaum der Mühe wert, solche Äußerungen kritisch zu untersuchen. Aber es ist in den meisten Fällen viel mehr gemeint, es wird angenommen, daß Beethoven selbst eine ästhetische Weltanschauung vertreten habe. Dies ist die Ansicht der meisten Autoren, die über Beethovens Weltanschauung geschrieben haben, und z. B. auch von E. Spranger[3]) angenommen worden. Spranger zweifelt nur, ob Beethoven, als er sich über diese Frage äußerte, jene Worte gebraucht habe, die Bettina ihn sprechen läßt. Hat aber Beethoven wirklich eine Weltanschauung vertreten, die aus einer Konfusion von ästhetischen und religiösen Prinzipien bestand? Mit anderen Worten, hat er selbst schon das Religiöse im Ästhetischen säkularisiert?

Scherzhaft nennt sich wohl Beethoven einmal einen „Priester des Apoll“, dem man nicht gut geschäftliche Korrespondenzen oder Besorgungen zutrauen dürfe, oder er unterschreibt einen Brief ebenfalls scherzhaft „Dero in Christo und Apollo“. Auch seine Bemerkung in einem Brief an Treitschke: „Die Oper (Fidelio) erwirbt mir die Märtyrerkrone“[4]) ist eine Redensart, die nicht ernsthaft erwogen werden darf, ein Stoßseufzer, dem eine leichte Selbstironie beige-

---

[1]) Beethoven 1912, 89.

[2]) Le Crépuscule d'un Romantique (H. Berlioz 1842—1869), Paris 1912, p. 90.

[3]) Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck 1909.

[4]) Briefe (Kastner, Neuausgabe 1923), Nr. 427.

mischt ist, weiter nichts. Das viel zitierte Wort: „nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit[1]) bedeutet noch nicht eine Vermischung ästhetischer und religiöser Kategorien, den Glauben an ein privates Priestertum im Bezirk der Kunst. Kunst und Wissenschaft als ein Begriffspaar gebraucht Beethoven sehr gern, um im Geiste der Aufklärung damit die höchsten Bildungsmittel der Menschen zu bezeichnen. In diesem Sinne sagt er auch: „sind es diese (die Kunst) und Wissenschaft doch, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen" oder: „durch Kunst und Wissenschaft sind ja die besten edelsten Menschen verbunden"[2]). Viel Mißbrauch ist in der Literatur mit einem anderen Beethovenwort getrieben worden: „Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern, und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten"[3]). Der Satz stammt aus einem Brief an den Erzherzog Rudolf vom August 1823. Er wird in seinem Sinn dadurch gefälscht, daß man ihn auf den Künstler Beethoven bezieht, während Beethoven selbst ihn auf den Erzherzog Rudolf und dessen geistliches Amt als Erzbischof bezieht. In dem unmittelbar vorangehenden Satz bittet Beethoven den hohen geistlichen Herrn und Gönner um den Segen: „Der Himmel segne mich durch I. K. H. und der Herr selbst sei immer über und mit I. K. H." Es ist allerdings sehr bemerkenswert, daß schon zu Lebzeiten Beethovens einige Zeitgenossen versucht haben, ihm so etwas wie eine ästhetische Weltanschauung aufzuschwätzen. So schreibt z. B. Kuffner 1826 dem tauben Beethoven ins Konversationsheft: „Heilig ist Alles, was eine große, zum Höchsten erhebende Tendenz ausspricht"[4]), oder noch deutlicher ein anderer Bekannter, der Hofrat Peters (1823): „Sie werden, wenn Sie es auch nicht glauben, verherrlicht, weil Ihre Musik Religion, — Sie werden mit mir von den Toten auferstehen weil sie müssen, — Sie werden die Chöre dirigieren, ich werde beten"[5]). Diese Eintragung des Hofrats Peters in das Konversationsheft ist darum besonders wichtig, weil sie gleichzeitig

---

[1]) ebendort Nr. 338.

[2]) Briefe Nr. 1239, 1321.

[3]) ebendort, Nr. 1162.

[4]) A. Chr. Kalischer, Christoph Kuffners Gespräche mit Beethoven in Sauers Euphorion, 3. Ergänzungsheft 1897, 177.

[5]) L. Nohl, Beethovens Leben III. 863, Anm. 96; Die Stelle „wenn Sie es auch nicht glauben" ist von mir gesperrt.

Beethovens Antwort durchblicken läßt: Beethoven traute diesem aufdringlichen und überschwänglichen Gerede nicht.

Nie hat Beethoven die Kunst verabsolutiert und dem Künstler die Rolle eines Weltschöpfers, eines Demiurgen zugewiesen. Das haben ihm erst Romantiker unter dem Einfluß des magischen Idealismus unterstellt. Der magische Idealismus des Novalis[1]) hat die Erinnerungen der Bettina beeinflußt; Beethoven selbst blieb davon unberührt, er hielt noch an einer bestimmten Ordnung der geistigen Werte fest. Er ordnete das Ästhetische nicht erst dem Religiösen, sondern schon dem Moralischen unter. Man darf ohne Übertreibung sagen, die Kunst überhaupt war ihm eine moralische Angelegenheit und für rein ästhetische Werte hatte er nicht übermäßig viel Verständnis, jedenfalls geringeres Verständnis als beispielsweise Mozart. Vermochte er doch lange nicht zu begreifen, daß Mozart ein so „skandalöses, frivoles Sujet" wie den Don Giovanni komponieren konnte. Wenn er auch eine hohe Auffassung vom Wert der künstlerischen Persönlichkeit hatte und das stärkste Selbstbewustsein, so trieb und duldete er doch nie einen Kultus des Genies.

Als Beethoven seine beiden Messen schrieb, beabsichtigte er keineswegs eine private Auseinandersetzung mit Gott. Er wollte Kirchenmusik komponieren. Der Kälte seines Zeitalters gegen Kirchenmusik war er sich wohl bewußt; er trug Sorge, „dem eingeführten Schlendrian" in der zeitgenössischen kirchenmusikalischen Produktion „nicht zu folgen"[2]). Er wußte auch, worauf es letzten Endes in der Kirchenmusik ankommt: „auf wahre Gottesverehrung" oder wie er in einer Notiz vom Jahre 1815 sagt, auf „die Ehre des Allmächtigen, des Ewigen, Unendlichen"[3]). Außerdem betrachtet er es als Aufgabe, „sowohl bei den Singenden als bei den Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen"[4]). Man sieht aus diesen Bemerkungen, daß die Grundbegriffe echter Kirchenmusik, die ja zugleich die Grundbegriffe der christlichen Liturgie sind, die Gloria Dei und die Aedificatio fidelium Beethoven nicht fehlten. Er dachte sogar, als ihn der Plan zur Missa solemnis und vielleicht sogar schon die Komposition selbst beschäftigte, an ganz strenge

[1]) Vgl. H. Simon, Der magische Idealismus, 1906; Nicolai Hartmann, Die Philosophie des Idealismus, 1923, Kap. über Novalis.

[2]) Briefe Nr. 158, 1084.

[3]) Leitzmann a. a. O. II. 247.

[4]) Briefe Nr. 1238.

liturgische Musik. 1818 notierte er sich: „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben, alle Kirchenchoräle der Mönche usw. durchzugehen, herauszusuchen, wie die Absätze in richtigsten Übersetzungen nebst vollkommener Prosodie aller christkatholischen Psalmen und Gesänge überhaupt“ [1]). Eine ähnliche Erwägung wird man wohl selten bei anderen Kirchenmusikern seiner Zeit finden. Es soll hier nicht untersucht werden, inwiefern die Messen Beethovens in ihrem Stil noch eine liturgische Gebundenheit zeigen. Soviel sei nur angedeutet, daß in der Missa solemnis selbst die Kriegsmusik des Dona nobis pacem, diese besonders auffallende und handgreifliche Illustrierung der Bitte um äußeren Frieden noch nicht zu dem Urteil verleiten darf, hier äußere sich eine ganz private Religiosität. Eine derartig stark persönlich gefärbte Behandlung des Textes ist vom geschichtlichen Hintergrund der katholischen Aufklärung aus zu betrachten und zu würdigen. Die katholische Aufklärung, in der Beethoven mit seinem ganzen religiösen Denken und Fühlen wurzelte, propagierte eine persönliche Durchdringung der liturgischen Gebetsformen. Wir müssen uns in diesem Zusammenhang daran erinnern, daß J. M. Sailer, der spätere Bischof von Regensburg, den Beethoven sehr verehrte und für dessen Schriften er großes Interesse bekundete [2]), seine Forderung des Selbstdenkens und Selbstfühlens der überlieferten Offenbarungswahrheiten auch auf das liturgische Gebiet übertragen hat. Auch hier sei das wahre religiöse Ideal das geistliche Christentum, das von einem nur mechanischen (buchstäblichen) und einem scholastischen (rein begrifflichen) Christentum scharf unterschieden werden müsse [3]). Unter dem Aspekt der katholischen Aufklärung wird weiter verständlich, warum Beethoven seine beiden Messen auch als „Oratorien“ mit deutschem Text aufgeführt wissen wollte: die Protestanten sollten ebenfalls etwas davon haben [4]). Diese Liberalität, die den Unterschied zwischen den beiden christlichen Konfessionen ausgehend vom Hu-

[1]) Leitzmann a. a. O. II. 265.

[2]) Vgl. Denkschrift vom 18. Februar 1820, Briefe Nr. 954: A. Sandberger, Ausgew. Aufs. zur Musikgesch. II. 251 ff.; Konversationshefte des Jahres 1819 (Walter Nohl 1922), Beethoven notierte sich dort von Sailer: Friedrich Christians Vermächtnis an seine Söhne, Goldkörner der Weisheit und Tugend, Krankenbibel, Rede von der Priesterweihung.

[3]) Vgl. dazu die im Erscheinen begriffene Arbeit von Karl Eschweiler „Die Erlebnistheologie J. M. Sailers“, die ich im Manuskript einsehen durfte. Hier wird der aufklärerische Individualismus Sailers als Fideismus bezeichnet.

[4]) Briefe Nr. 157, 1068, 1184; 981. 994.

manitätsideal der Aufklärungszeit verhüllen wollte, ist noch nicht private Religiosität, privates Priestertum.

So muß denn die oben gestellte Frage, ob Beethoven selbst schon das Religiöse im Ästhetischen säkularisierte, verneint werden. Indem man im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert seine Kunst vielfach als religiöses Surrogat benutzte, hat man zugleich das Bild seiner historischen Persönlichkeit in einem wesentlichen Zuge verfälscht.

Palestrina und Deutschland

Von Otto Ursprung, München

Wenn wir Palestrinas Leben und Werk zusammenfassend überschauen, so erscheint uns der Meister so sehr als Römer, daß wir ihn uns anders kaum vorstellen können. Was diese Charakteristik so stark ausgeprägt und die Bindung mit dem Rom der Päpste so unlöslich geknüpft hat, ist aber weniger der äußere Lebensgang oder seine fast ausschließlich der Kirche gewidmete Kompositionstätigkeit, als vielmehr ein Inneres, nämlich eine tiefgehende Übereinstimmung seiner ausgesprochen konservativen künstlerischen Richtung mit der konservativen Haltung der römischen Liturgie. Der Lebensnerv der Palestrinischen Kunst zieht aus diesem römischen Konservativismus seine Nahrung.

Und doch hätte sich beinahe eine Wendung ergeben, welche Palestrina dem Römer einen Wirkungskreis in Deutschland zugewiesen hätte. Der kaiserliche Gesandte am Vatikan, Graf Prosper v. Arch, hatte Ende 1567 mit dem Meister, der damals im Dienste des Kardinals Ippolito d'Este stand, Verhandlungen gepflogen, um ihn zum Eintritt in die kaiserliche Hofkapelle in Wien zu bewegen. Der Umstand, daß diese sich wenigstens zwei Monate hinzogen, läßt erkennen, daß Palestrina einer Wiener Berufung nicht ganz abgeneigt gewesen ist. Erst am 3. Januar 1568 entschied er sich dahin, „jetzt nicht mehr" nach Wien zu gehen. An seiner Forderung von 400 Scudi Jahressold, die der kaiserliche Hof nicht zusagen konnte, — zunächst läßt sich nur diese eine Begründung archivalisch belegen — kam die Angelegenheit zum Scheitern[1]). Zum Glück für Palestrina selbst und zum Segen für die Kunst!

In der ganzen Geschichte der Wiener Hofkapelle dürfte es nur selten eine Berufung gegeben haben, in der die hierbei befolgte Kunstpolitik so klar zutage tritt, wie in vorliegendem Falle. Als

---

[1]) A. Smijers, Karl Luython als Motettenkomponist, Amsterdam 1923, S. 9.

nach dem Tode des Jakob Vaet (8. Januar 1567) das Kapellmeisteramt neu besetzt werden sollte, handelte es sich nicht nur um die Gewinnung eines hochstehenden Künstlers im allgemeinen, sondern noch um mehreres dazu: es sollten die kirchenmusikalischen Reformen nach Maßgabe des Trienter Konzils durchgeführt, vielleicht auch gleich (ähnlich wie z. B. am Münchener Hof oder bei den Fuggern in Augsburg) die römische Liturgie eingeführt werden; ferner war es an der Zeit, auch den kammermusikalischen Kurs nach italienischem Vorbilde zu ändern; und nicht zuletzt gedachte man der Wiener Hofkapelle, die ja ständig mit der Münchener im Wettstreit um den künstlerischen Vorrang sich befand, ein Haupt zu geben, das einem Orlando di Lasso ebenbürtig wäre. Kurz gesagt, Wien war daran, in seiner Musikkultur eine entscheidende Wendung hin zum italienischen Musikstil zu machen, die natürlich eine immer deutlichere Abkehr von den Niederländern in sich schloß. Darum also ließ man in der Auswahl des neuen Kapellmeisters eine besondere Sorgfalt obwalten und schreckte auch vor einer längeren Vakatur nicht zurück. Palestrina nun, dessen Person man schließlich ins Auge gefaßt hatte, war aber nicht zu gewinnen. Philipp de Monte stellte sich dann zur Verfügung, der niederländischer Abkunft war und sich eben in Neapel aufhielt, der also in seinem Leben wie künstlerischem Werdegang einen ähnlichen Weg genommen hatte wie Lasso. Mit dessen Berufung war zunächst nur ein Kompromiß gefunden, immerhin aber eine verhältnismäßig beste Lösung der Kapellmeisterfrage geglückt.

Wer vermöchte nun zu sagen, welche Entwicklung die Dinge für Palestrina genommen hätten, wenn er dem Wiener Rufe gefolgt wäre? Und doch, wenn wir uns Palestrina in die Verhältnisse des kaiserlichen Hofes unter Maximilian und Rudolf hineindenken, lassen sich gewisse Vermutungen nicht ganz unterdrücken. In Wien hätten organisatorische Aufgaben und kammermusikalische Verpflichtungen seiner geharrt, während er doch vor allem für Komposition und zwar für kirchliche geschaffen war. Auch hätte das finanzielle Elend, das schon bald anfing den Hofbeamten den schuldigen Sold vorzuenthalten, ihn wohl dauernd beengt. Denn selbst in seinen wohlhabenden römischen Verhältnissen konnte er sich als Wirtschafter der Kleinlichkeiten nicht entschlagen und nicht zu regerer Publikationstätigkeit aufraffen — bis zu seiner zweiten reichen Heirat —; andererseits war er auch nicht so geschäftsgewandt wie Philipp de

Monte, der trotz der steten Besoldungsrückstände seine Werke in Druck zu bringen wußte. Und schließlich, was wäre aus Palestrina geworden ohne das päpstliche Rom, ohne jene nur in Rom mögliche Entfaltung der Liturgie! Der Lebensnerv seiner Kunst wäre verdorrt, und die Welt wäre um erhabenste Kunstwerke ärmer geworden.

Gerade von Rom aus, nicht der Person nach, sondern als Künstler, so ward er unser. Schon von Anfang an ist er der deutschen Musikkultur unmittelbar nahe gestanden, und umgekehrt war Deutschland in Sachen der Palestrinapflege und der Palestrinaforschung eine einzigartige Mission beschieden.

In den Adern der Palestrinischen Kunst fließt viel Blut von niederdeutscher Art. Bis in des Meisters Jugendjahre hinein waren die Kantoreien der römischen Kirchen von niederländischen Meistern geführt und zu wichtigsten Teilen mit Niederländern besetzt. Firmin le Bel, der 1540 Magister capellae von S. Maria Maggiore genannt und gewiß mit Recht als Lehrer Palestrinas angesehen wird, dann Orlando di Lasso, der 1553/54 Kapellmeister am Lateran war, eben während Palestrina als Sangmeister bei St. Peter diente, weiter Francesco Rossetto (eigentlich Roussel geheissen), der dann bei den kirchenmusikalischen Reformmaßnahmen eine nicht zu übersehende Rolle spielte, — um hier nur die auffallendsten Namen derer zu nennen, die zugleich Amtsvorgänger Palestrinas an römischen Kirchen waren — sie gehören der „niederländischen Schule“ an und stammen auch zum Teil aus dem Gebiete der spanisch-deutschen Niederlande selbst. Vornehmlich aus Stilelementen, welche die nordischen Künstler geschaffen haben, dann aber auch aus solchen spanischer Herkunft wächst die Palestrinische Kunst empor. Auch noch in ihrer Vollendung liebt sie chorale Cantus firmus- und Kanontechnik und hebt dadurch die „Verdienste der Niederländer“ um die römische Schule, bevor diese Stilperiode sich zum Ende neigt, mit Nachdruck noch einmal hervor.

Ebenso wie das Werden seines Personalstils, stehen auch die Auswirkungen seiner Kunst auf die deutsche Musikkultur in einem großen System von künstlerischen und liturgischen Einflüssen. Wohl sehen wir dabei Palestrinas Persönlichkeit und Stil einige Male in einzelhafter Geltung aus der Gesamtheit dieser Einflüsse heraustreten. Aber sie ganz loslösen aus der Verflechtung mit diesen, können und dürfen wir nicht tun. Sonst würden wir dem Toren gleichen, der aus einem großen Bildteppich die leuchtendsten Faden-

stränge und Goldadern auszieht und im übrigen blind ist gegen die anderen Schönheiten und sie mit zerstört. Gerade die Münchener Musikgeschichte, die zu Palestrina und römischer Kunst in einem engsten Verhältnis stand, kann für die Mannigfaltigkeit und enge Verflechtung dieser Beziehungen als charakteristisches Beispiel gelten.

So steht es auch bereits mit jener interessanten Vorbereitung Deutschlands auf den Palestrinastil, mit Deutschlands Kenntnisnahme des frührömischen Kompositionsstils. Der typische Vertreter dieser Periode ist der vielgewanderte Adrian Petit Coclicus, der sich nach Wittenberg, Frankfurt a. O., Königsberg, Nürnberg und schließlich nach Kopenhagen gewandt hatte. Durch seine „Musica reservata" (1552, vierstimmige Psalmen) verbreitet er die römische Engführungstechnik in Norddeutschland, welche dann als eine für Choralbearbeitung ideale Technik die Grundlage bildet für die spätere Choralmotette eines Gallus Dreßler (lebte in Magdeburg und Zerbst, seine Publikationen von 1562 ab)[1]).

In München war seit Ende 1556 Orlando di Lasso. Er machte sich sofort daran, zunächst die Instrumentalkapelle nach seinen Idealen umzugestalten, d. h. „eine instrumentale Kammermusik zu schaffen nach dem Muster der großen italienischen Höfe, an denen er die neue Richtung der italienischen Musik in sich aufgenommen hatte, Neapels und Mailands vor allem"[2]). Er hat jedenfalls auch nicht lange gezögert, den Aufführungsstil der päpstlichen Kapelle am Münchener Hofe einzuführen, d. i. an Stelle der noch aus der Senflzeit stammenden Verbindung von Gesang mit begleitenden Instrumenten den reinen Vokalgesang zu setzen. Im Kirchenbild, dem einen der beiden wundervollen Kantoreibilder, welche die 1565—1570 entstandenen Prunkhandschriften mit Lassos Bußpsalmen zieren, hat Hans Mülich die Vokalkapelle stil- und porträtgetreu festgehalten[3]). Und der römische Kompositionsstil war durch Lasso, zum Teil sogar aus dessen eigenen Werken, nicht weniger bekannt.

Im Jahre 1561/62, als Palestrina unmittelbar vor der Höhe seines Ruhmes stand, kam es zu einem Musikalienaustausch zwischen Rom

---

[1]) Kurt Huber, Ivo de Vento II (siehe Anm. 3 S. 213).

[2]) Kurt Huber, Ivo de Vento I, Münchener Dissertation, Lindenberg im Algäu 1918, S. 53.

[3]) Dies sei hier mit Nachdruck betont, weil das musikwissenschaftliche Schrifttum der Münchener Hofkapelle immer eine Aufführungspraxis mit „akzessorischen" Instrumenten nachsagt.

und München[1]). Werke von Lasso und Palestrina, jenen beiden Meistern, in denen eine jahrhundertlange Kunstentwicklung gipfelt, gehen hin und her; ein Unikum in der Musikgeschichte überhaupt! Auch eine neue Messe von Rosello ist darunter. Das Werk Palestrinas aber, das München da erhält, ist die Missa Benedicta, die der Meister „dise tag gemacht und hie fir gutt geacht wirtt" und der noch eine besondere Bedeutung zukommt dadurch, daß sie in römischen Handschriften in unmittelbarer Nähe der sog. Reformmessen verzeichnet ist. Hier in München wurde sie sofort in ein Chorbuch der Hofkantorei (jetzt Staatsbibl. Mus. ms. 46) eingetragen und damit dem Kapellrepertoir einverleibt. Das die Sendung beantwortende Dankschreiben, datiert aus „Franckfurt, den 21. tag Novembris 62", wo der Herzog eben anläßlich der Krönung Maximilians zum König von Böhmen weilte, eröffnet für die Auswirkung der Palestrinischen Kunst eine weite Perspektive: hatte es der Herzog nicht unterlassen, in seinem Gefolge auch Lasso mit 24 auserlesenen Kapellmitgliedern und dazu noch den berühmten venezianischen Meister Andrea Gabrieli mitzunehmen, so hat er jetzt vor dem Kreise erlauchter Mäzenaten am allerwenigsten mit seinen römischen Besonderheiten zurückgehalten, natürlich „ohne Ruhm zu vermelden", wie der doch meist recht köstliche alte Ausdruck lautet. Damals also sind wohl viele der deutschen Fürsten und Prälaten mit dem Komponisten Palestrina bekanntgeworden, und vielleicht leitet sich zum Teil auch daher die bald in die Erscheinung tretende Wiener Berufung ab.

Zur selben Zeit und von dem „Augsburger Kardinal" Otto Truchseß von Waldburg veranlaßt, gehen weitere Musikaliensendungen nach München. Jacobus de Kerle, Kapellmeister in der römischen Privatkantorei des Kardinals, widmet dem Herzog einen Band Messen (gedruckt Venedig, 1562). Eine andere Sendung, unter dem 20. April von Trient aus durch Bischof Piccolomini besorgt, bringt die in einzigartiger Bedeutung dastehenden Konzilskompositionen de Kerles. Und als in Rom die vom Papst eingesetzte Kardinalskommission 1564/65 mit der Reform der päpstlichen Kapelle beschäftigt war, erfolgt eine dritte Musikaliensendung nach München und zwar aus Rom, zwei achtstimmige Stücke von Rossello, die aber in München

[1]) Von hier ab sei ein für allemal verwiesen auf O. Ursprung, Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrh. Augsburg 1924; derselbe, Palestrina und Palestrina-Renaissance, ZfMW. VII (1924/25).

nicht gefielen, ferner durch den Kardinal von Trient als Mittelsperson eine in den archivalischen Quellen nicht näher bezeichnete Komposition. Um diese Zeit unterhält München bereits vielfältige künstlerische und liturgische Beziehungen zu Rom[1]), von denen u. a. die musikalischen sich immer mehr verdichten und für das Münchener Musikleben auf rund 250 Jahre von bestimmendem Einfluß bleiben. Was aber in unserem Zusammenhange hier von besonderer Bedeutung ist, kann augenblicklich nur im Vorübergehen angedeutet werden: Durch unmittelbare Beziehungen und auf kürzestem Wege wird da München auch in die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen einbezogen.

Die Jahre um 1590 bringen wieder neue Besonderheiten. Guidetti, nach Bainis Darstellung ein Schüler Palestrinas, schreibt in einem Briefe vom 21. September 1583, daß er mit nächster Gelegenheit einige neue Messen und Motetten Palestrinas übersenden werde; doch läßt sich nicht mehr nachprüfen, welche damals nach München gelangten. Er widmet ferner dem Herzog Wilhelm die von ihm besorgte Druckausgabe der Choralpassionen (1586). Endlich richtet Palestrina selbst die Widmung seines Messenbandes 1590 an den Münchener Herzog, die einzige, welche den Namen eines deutschen Fürsten trägt; und in der Widmungsvorrede drückt er sich in Worten voller Bewunderung über die Münchener Hofkapelle aus, die auch eine Anerkennung für Lasso einschließen. An die hier enthaltene Messe „Panis quem ego dabo“ knüpft sich dann 1654 die Abhandlung des Monogrammisten „D. B.“, welche den etwas melismenreicheren Stil auf eine (wie wir bereits gesehen haben, irrtümlich angenommene) instrumental begleitete Aufführungspraxis in der Münchener Hofkapelle zurückführen will.

Gleichzeitig mit München ist wohl auch Augsburg mit Palestrina bekanntgeworden. Eben als der Augsburger Bischof und Kardinal von Waldburg überaus bedeutungsvoll in die Kunstpolitik eingriff, wurde hier ja zu Weihnachten 1561 die Domkantorei neu organisiert. Dabei pflog das Hochstift auch Verhandlungen mit seinem Ordinarius, und dieser übernahm sogar die Verpflichtung, für den Unterhalt eines Kantoreiknaben zu sorgen. Ein so zielbewußter Mann wie er, hat

[1]) Über die damaligen Beziehungen Münchens zu Rom handelt ausführlich Berta Antonia Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst, München 1912, S. 163 ff.

es gewiß nicht versäumt, die neue Kantorei mit Werken im kirchlichen Idealstil zu versehen. Nachher ist Jacobus de Kerle, der 1568—1575 die Domorgel versah und den dortigen, durch die Reformationswirren immer noch zerrütteten Musikverhältnissen neues Leben einflößte, — wie aus seiner römischen Vergangenheit nicht anders denkbar — kräftig für die Palestrinische Kunst eingetreten. Und schließlich übernehmen die Augsburger Buchführer, welche durch Einführung der Meßkataloge in verdienstvollster Weise praktisch die Musikpflege förderten und für heute der Musikwissenschaft ein wichtiges Hilfsmittel an die Hand gaben, den Vertrieb der Palestrinischen Werke.

Zwei in Augsburg angelegte Privatbibliotheken[1]) zeigen ein besonders interessantes Verhalten. In der Raymund Fuggerischen „Musikkammer" sind die zu Rom erschienenen neuen liturgischen Druckwerke sehr wohl berücksichtigt, aber gerade zur Zeit, als die ersten Palestrinadrucke ausgegeben wurden, mußte Raymund Fugger aus finanziellen Gründen seine Sammeltätigkeit einstellen. Teils konnte er also seiner Bibliothek nichts mehr von ihnen einverleiben, teils auch erschien damals Palestrina in den Augen der Agenten, welche die Ankäufe vermittelten, doch nur als „einer unter den vielen", noch nicht als der typische römische Kirchenkomponist und Vollender eines kirchlichen Idealstils. Die andere Bibliothek hatte der Patrizier Hans Heinrich Herwart zusammengebracht; sie wurde 1583 abgeschlossen. Damals stand Palestrina, wenn auch schon ins Greisenalter vorgerückt, immer noch in der Mittagshöhe seines künstlerischen Schaffens, hatte aber von seinen vielen Werken nur einige Bücher Messen und wenige Bände Motetten veröffentlicht. Messen jedoch, die ja ausschließlich dem kirchlichen Gebrauche dienten, hatte Herwart in seine Bibliothek überhaupt nicht aufgenommen, sondern von Kirchenwerken nur die Motetten, die auch in der Kammermusik verwendbar waren. So enthielt also die Herwart-Bibliothek von Palestrina vier Bücher Motetten und zwei Bücher Madrigale. Da sie schon 1587 in den Besitz des Münchener Hofes überging, gehört sie nun mit zum Grundstock der an Notendrucken aus dem XVI. Jahrh. besonders reichen jetzigen Münchener Staatsbibliothek.

---

[1]) Diesen beiden Bibliotheksverzeichnissen werden vom Verf. ds. noch eingehende Untersuchungen gewidmet werden.

Um München und Augsburg gruppiert sich dann die Palestrinapflege, soweit bis jetzt ersichtlich ist, in Ingolstadt, in den Klöstern Polling und Thierhaupten, sowie an der Wallfahrtskirche zu Altötting.

An welchen weiteren Städten und Stiften in Deutschland Palestrina seine Einflußsphäre hatte, lassen alte Drucke und Handschriften noch teilweise erkennen[1]). Da tut sich, während Palestrina in deutschen Handschriften nicht zu häufig vertreten ist, die Bibliothek Breslau hervor. Ein gewisser Georg Gothardt hat Palestrinawerke eingetragen in Ms. 2 (1573), Ms. 4 (1575), Ms. 11 (1583); — ferner ein Simon Lyra, Kantor an der Elisabethenkirche zu Breslau, in Ms. 15 (Ende des XVI. Jahrh.); — Palestrinawerke enthalten noch Ms. 6 (begonnen 1567, von verschiedenen Händen geschrieben, zweifellos protestantischer Herkunft), Ms. 18 (1580); Ms. 22 (gezeichnet „G. W. V. S. 1614") bringt in dem umfangreichen Codex nur noch eine Palestrinakomposition. — Palestrinadrucke besitzen Staatsbibl. München, deren schon Erwähnung getan wurde, ferner Hofbibl. Wien, Proskebibl. Regensburg und Staatsbibl. Berlin, von welchen aber die beiden letzteren erst später durch große Ankäufe zu ihren Palestrinaschätzen gekommen sind und also nicht Eigenkultur vertreten, außerdem nur noch die Bibliotheken Danzig (Marienkirche, anscheinend auch Stadtbibl.), Hannover, Liegnitz (die frühere Kgl. Ritterakademie), Nürnberg, Kassel, Wolfenbüttel. Das Interessante besonders an letzteren ist nun, daß das Vorkommen der Palestrinadrucke in einheitlicher Linie mit der sonstigen Musikkultur dieser Städte liegt; bei Nürnberg sei u. a. erinnert an die Sammel- und Editionstätigkeit von Friedrich Lindner; bei Hannover sei verwiesen an Andreas Crapius, an die Beziehungen der Braunschweiger Herzöge zu München überhaupt, an die Tätigkeit des Agostino Steffani und an Hannovers Teilnahme an der Palestrina-Renaissance; bei Wolfenbüttel ist hervorzuheben das Wirken eines Michael Prätorius, der in Anlehnung an Agostino Aggazzari der Darstellung von der Missa Papae Marcelli und Palestrina als „Retter der Kirchenmusik" besondere Verbreitung verschafft; bei Kassel endlich erinnern wir uns an die Tätigkeit des Herzogs Moritz von Hessen. — Die umfangreichste Quelle zur Kenntnis der Palestrina-

[1]) Siehe Eitner, Quellenlexikon, und die verschiedenen Bibliothekskataloge; besonders E. Bohn, Die Handschriften der Stadtbibliothek Breslau, Breslau 1890.

pflege in Deutschland stellen aber die alten Bibliotheksverzeichnisse und Kapellinventare dar, die z. B. aus bayerischen Gebieten in solchem Umfange erhalten sind, daß hier die Suche nach Palestrinawerken eine kleine Spezialarbeit erfordert. In der letzten Zeit wurde das 1651 (also noch vor der Palestrina-Renaissance) aufgestellte Musikalieninventar der fürstbischöflichen Hofkapelle zu Freising[1]) veröffentlicht. Während Lasso darin mit 39 Werken, darunter 8 mit weltlichen oder deutschen geistlichen Texten, vorgetragen ist, zählen die Palestrinawerke 8 Bände.

Das Bild der Palestrinapflege in Deutschland wird nicht unwesentlich ergänzt durch die Meßkataloge[2]), wobei freilich die hieraus zu entnehmenden Daten nicht mehr lokalisiert werden können. Von dem Meister aus Präneste waren insgesamt etwa 32 Publikationen mit 70 Neuauflagen im Druck erschienen. In der ersten Zeit, da sein Name bei uns noch wenig bekannt war, sind aus Italien auf direktem buchhändlerischen Wege gewiß nur wenige Drucke über die Alpen gekommen. Von 1564 ab setzen bereits die Meßkataloge ein und ist zuerst in Augsburg ein feststehender Hauptvertrieb speziell für italienische Drucke in Deutschland eingerichtet. In den Katalogen der ersten Dezennien ist aber Palestrina noch nicht vertreten. Erst in den Jahren 1589—1593, 1604 und 1611—1614 ist er aufgeführt, und auch da werden, fast ausschließlich in den von den Augsburger Buchführern Willer und Portenbach für die Frankfurter Messe ausgegebenen Katalogen, nur 12 Werke ausgeboten. Diese Taten werden durch die Gegenüberstellung von Lasso erst in volles Licht gerückt. Von diesem sind etwa 90 Publikationen mit 84 Neuauflagen erschienen, seine Drucke, die sich an das Musikleben dreier Länder wenden, gehen auch sofort hinaus in alle Welt. Die Meßkataloge aber, wiederum die von Willer und Portenbach, ferner die von Lutz (gleichfalls einem Augsburger Buchführer), verzeichnen von Lasso von 1565 ab (d. i. vom zweiten Meßkatalog ab) Jahr für Jahr bis 1607 und von da ab mit einigen größeren Unterbrechungen bis 1626 nicht weniger als 79 Werke (einschließlich Neuauflagen).

Schon die Einzelheiten, die wir an Palestrinas Verhältnis zu

---

[1]) K. G. Fellerer, Ein Musikalien-Inventar des fürstbischöflichen Hofes in Freising aus dem 17. Jahrh., in AfMW. VI (1924).

[2]) Albert Göhler, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902.

München kennengelernt haben, ferner die Titel der Mehrzahl jener Werke, die nach Deutschland gelangen, endlich die Zeitumstände, unter denen dies geschieht, machen es klar: Seitdem die deutschen Diözesen in Gemäßheit des Trienter Konzils die römische Liturgie zur Durchführung bringen, kommen die Palestrinawerke, welchen durch den im Jahre 1565 dem Meister verliehenen Titel eines „Päpstlichen Kapellkomponisten" ein besonderes Ansehen und gleichsam der Stempel einer offiziellen kirchlichen Gutheißung aufgeprägt ist, zu einer größeren Verbreitung in Deutschland.

Die beherrschende Stellung in der deutschen Musikkultur ist aber nach wie vor bei Orlando di Lasso, als Komponisten sowohl wie als Lehrer. Er übt einen Einfluß aus, der sich nicht bloß auf seinen unmittelbaren Schülerkreis beschränkt, sondern die Lernenden auch in einem weiteren Umfang in seinen Bann zieht. Noch Johannes Nucius aus Görlitz ist für die Zeit etwa um 1610 ein treffendes Beispiel. Lasso, der in seiner Tonsprache so außerordentlich vielseitig war, hat auch die Individualität seiner Schüler sehr wohl beachtet, — ein feiner Zug, der sich hierin am Charakter Lassos offenbart. So kam es, daß z. B. Ivo de Vento Kirchenwerke in einem sogar über Palestrina zurückgehenden, frührömischen Stil schreiben konnte[1]. Ein anderer Lassoschüler, Gregor Aichinger in Augsburg, der bereits den Stilwandel um 1600 miterlebt und nach seinem römischen Studienaufenthalt ihn auch mitmacht, vertritt als Chorkomponist den nach-Palestrinischen Stil und führt 1607 die „Viadanische Art", den auf die Kirche übertragenen monodischen Stil, in Deutschland ein[2].

Am zähesten, oder um einen diesem Worte anhaftenden unangenehmen Beigeschmack zu vermeiden, am treuesten halten sich die Schulbücher[3] an die Werke der klassischen Vokalperiode; der angehende Jünger der Kunst soll eben die „Schule" in ihrer Gänze und Ausführlichkeit durchmachen. Und auch hier ist es Lasso, an dem vor allem exemplifiziert wird. Maternus Beringer z. B. empfiehlt in seinem Exempelbüchlein 1610 unseren Lasso fast für jeden Modus mit mehreren Tonsätzen, Palestrina dagegen nennt er nur

---

[1] K. Huber, Ivo de Vento II.

[2] Christian Erbachs Ricercar IX. toni mit einem Palestrinischen Thema siehe in DTB. IV, 2 S. 26.

[3] Eberhard Preußner, Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrh., AfMW. VI (1924).

einmal. Und die Actus oratorii[1]) in den Schulen, soweit sie hierauf untersucht wurden, tun zwar fleißig unseres Lasso, des Palestrina aber auch nicht einmal Erwähnung. Dafür gibt sich ein ganz köstlicher Zug in den Schuldramen kund: In einer Salzburger Schulkomödie vom Jahre 1621 tritt Palestrina als Vertreter der Kunst, als Orpheus auf[2]). —

Schon als wir den in Deutschland vorhandenen Palestrinadrucken nachgingen, haben sich uns mehrmals auch Ausblicke auf die Zeit der ersten italienischen Palestrina-Renaissance eröffnet. Doch möge es erlassen sein, hier noch einmal zurückzukommen auf die anderwärts ausführlicher gegebene Darstellung von der deutschen Einstellung zur Vokalpolyphonie, die sich schon seit Anfang des XVII. Jahrh. von der italienischen Einstellung charakteristisch unterscheidet, und von dem trotz allem nur matten Bilde und kleinen Formate, das diese Palestrina-Renaissance von Italiens größtem Tondichter gibt, so daß daraus auch nicht annähernd der Meister in seiner erhabenen Schönheit und überragenden Bedeutung wieder zu kennen ist. Nur dies sei gebührend hervorgehoben: In Deutschland liegt das Hauptgewicht der Palestrina-Renaissance in München und Wien, wo sie alsbald auch mit einem ins Große gehenden Zug ausgestattet wird. Die führenden Männer sind hier wie dort Italiener, Ercole Bernabei und sein Sohn Giuseppe Antonio, Caldara und Lotti. Die Münchener Tradition aber erweist sich stark genug, auch der Lassoschen Kunst neue Geltung zu verschaffen. 1687 erscheint ein Band vierstimmiger Messen von Lasso in Druck, der Freisinger Hofmusiker Michael Wurmb schreibt 1707 für Freising und 1714 für Salzburg ein in alter Manier ausgeführtes Chorbuch mit Werken von Lasso, Handl (Gallus) usw.; der Tegernseer Chorregent P. Cölestin Prälisauer (1694—1745) erweist sich als besonderer Verehrer Lassos. Und durch den Unterricht mehrerer Ordensgeistlicher bei Ercole Bernabei, wie Kurfürst Max Emanuel fürsorglich angeordnet hatte, geschieht es, daß ein ganzes Netz von Pflegestätten alter Kunst die bayerischen Lande überzieht. Die stärkere oder geringere Betonung der Lassoschen Kunst bildet sogar einen der Unterschiede jener zwei Phasen, in denen die Palestrina-Renaissance in Deutschland verläuft. In der zweiten Hälfte

[1]) Kurt Fischer, Über einige Schulreden des XVII. Jahrh., Zeitschr. der IMG. XIII (1911/12), S. 158.

[2]) K. G. Fellerer, Palestrina im 17. und 18. Jahrh., Musica sacra, 1925.

des XVII. Jahrh. stehen Lasso und Palestrina nebeneinander, im XVIII. Jahrh. kommt es dann durch den Einfluß des Fuxschen „Gradus ad Parnassum" (1725) zu einem Überwiegen der Palestrinischen Kunst. Gleichzeitig schafft Fux durch eine Synthese von konzertantem Stil und Vokalpolyphonie einen neuen instrumentalen Kirchenstil. Und schon geht auch, mit der zunehmenden Verbreitung des „Gradus ad Parnassum" auch in andere europäische Musikländer, die Führung in der Palestrinapflege allmählich auf Deutschland über. In dieser Zeit nun steht u. a. auch Händel unter dem Eindrucke der Palestrinischen Kunst, die er ja in Italien selbst kennengelernt hatte; mit ihr beschäftigt sich Johann Seb. Bach, der ja an keiner bedeutenden Erscheinung des musikalischen Lebens zu seiner Zeit achtlos vorübergegangen ist.

Immer wieder stößt man mit Bedauern auf die leidige Tatsache, daß die Kirchenmusik des XVII. und XVIII. Jahrh. noch so wenig durchforscht ist. Der Einzelheiten über diesen deutschen Zweig der Palestrina-Renaissance, die wir kennen, sind es also verhältnismäßig noch wenige[1]). Und wir müssen es für jetzt zufrieden sein, die hierfür geltenden Grundlinien gezogen und die Aufmerksamkeit der deutschen Musikgeschichtsschreibung auf sie gelenkt zu haben. —

Von der Zeit um 1750 an findet die alte Vokalpolyphonie, die speziell in Deutschland vornehmlich seit der französischen Musikinvasion um 1700 stark in den Hintergrund gedrängt worden war, eine Sachlage vor, die vielfach ähnlich jener ist, wie sie in den Tagen von Palestrinas Tode bestanden hatte. Es bildet sich ein neuer Stil, kraft dessen Deutschland zum ersten Musikland der Welt aufsteigt. Die alte Vokalpolyphonie aber mußte erst noch soviel wie der Vergessenheit anheimfallen. Diese stellt sich im evangelischen Norden rascher ein, als im katholischen Süden, wo der alten Kunst in der Liturgie ein fester Platz gesichert war und die Ausläufer der ersten italienischen Palestrina-Renaissance noch nachwirken bis auf Joseph und Michael Haydn und durch Vermittlung des letzteren bis zu Mozart. Dann aber, zugleich mit der größten Periode deutscher Musikkultur, bricht auch für die Palestrinische Kunst die große Zeit an.

Der neue Anstoß, dessen es bedurfte, erfolgt anders im evan-

---

[1]) Einen jüngsten Beitrag zu diesem Thema bietet K. G. Fellerer, Instrumentale Begleitungen der Werke Palestrinas im 18. Jahrh. Musica sacra 1925.

gelischen Norden und anders im katholischen Süden; hier wie dort aber wird er verstärkt durch die Romantik. Es bilden sich zwei deutlich verschiedene Zweige einer zweiten, nun deutschen Palestrina-Renaissance, die sich schon bald sehr eng miteinander verschlingen.

Der Anstoß für den Norden kommt von mehreren Seiten her. Reisen, die man in jener stark weltbürgerlich eingestellten Zeit für Gelehrte, Künstler usw. zur Erweiterung ihres Gesichtskreises für unumgänglich notwendig hielt, machen wie bereits 1770 einen Burney, so jetzt einen Reichardt, Zelter, jedenfalls auch Herder, ferner Konrad Kocher, Mendelssohn, Nicolai u. a. m. mit der „Palestrinischen Tradition" der Sixtina bekannt. Nach Königsberg sodann wird die alte Kirchenmusik während des Siebenjährigen Krieges durch österreichische Kriegsgefangene verbreitet[1]) und wird also ein Ableger der Wiener Palestrinapflege verpflanzt. Hier in seiner Vaterstadt faßt nun der bekannte E. Th. A. Hoffmann die erste Liebe für sie, der dann jener Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik" in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung 1814 entsprießen sollte. Durch Gerbers „Lexikon der Tonkünstler" (1813) erfährt die musikalische Welt ferner von den englischen Singvereinen und der dortigen Pflege alter Musik. Man ahmt diese in den Singkränzchen nach, vor allem auf protestantischer Seite, und da wieder am vorzüglichsten in dem von Thibaut geleiteten Heidelberger Singkränzchen. Und gerade in ihnen findet man, was man vor allem braucht, nämlich die rechte Aufführungsmöglichkeit für Palestrina und die alten Meister, für die ja im Rahmen der protestantischen Liturgie kein rechter Platz vorhanden ist.

Mit dem Schwinden der Hochromantik und dem Verblassen jener kosmopolitischen und universell-kirchlichen Einstellung, durch die sich mächtig ausbreitende Disziplin der Musikwissenschaft, besonders auch durch die in den Singvereinen sich vollziehenden Wandlungen und überhaupt durch das Fehlen von liturgischen Aufführungsmöglichkeiten für die ausschließlich kirchlich gerichtete Palestrinische Kunst — um damit nur die hauptsächlichsten Gründe anzuführen — mußte es auf evangelischer Seite dazukommen, daß die anfängliche Palestrinabegeisterung immer mehr in einer allgemein historischen

[1]) E. Th. A. Hoffmann, Dichtungen und Schriften, Gesamtausgabe, XII. Bd., herausgegeben von Walther Harich, Weimar 1924, Nachwort des Herausgebers S. II.

Musikliebe aufging und der Meister von Präneste sich in die Verehrung für die „alten Meister“, mit Schütz und Schein, mit Bach und Händel zu teilen hatte. Hier verlegt sich sogar das Schwergewicht in Bälde vom XVI. Jahrh. weg auf das XVII. Die vielleicht am meisten von Bunsen und den beiden Königen Friedrich Wilhelm (III. und IV.) erwartete Einbürgerung Palestrinischer Werke in den evangelischen Gottesdienst trat also nicht ein [1]); sie konnte auch kaum eintreten. Die kirchliche Kunst ist nun einmal Zweckkunst, darum gewiß nicht von minder vollkommener Art; und speziell die Palestrinische lebt aus der katholischen Liturgie. Aber treue Liebe hat auch die evangelische Seite unserem Palestrina bewahrt; das hat sich bewiesen, angefangen von den Vorstadien der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas bis herab zu den neuesten Forschungen über den Palestrinischen Individualstil.

In die Kirchenmusik des katholischen Südens und Westens ist durch die Erfolge der Mannheimer und Wiener Vorklassiker der Einschnitt so tief geschehen, daß es meistens zu einem förmlichen Bruch mit der Palestrinischen und Lassoschen Tradition kam. Da wird nun im zweiten Jahrzehnt des XIX. Jahrh. Kaspar Ett in München der Wiederentdecker der alten Meisterwerke, und die Michaelshofkirche, bald noch mehr die neuerbaute Allerheiligenhofkirche, ferner der Dom, werden die besonderen Pflegestätten derselben. Der Lieblingsmeister Etts war aber der Heros aus Münchens vergangenen Tagen, Orlando di Lasso. Der Ruhm der Aufführungen unter Ett drang hinaus in alle Welt; das Münchener Beispiel weckte Nacheiferung da und dort. Auch Regensburg wird davon ergriffen, wo dann Karl Proske an die Spitze der Bewegung tritt. Mit der Zeit wird auch eine Sammlung der bereits vielen, für die alte Kunst tätigen oder interessierten Kreise in die Wege geleitet; so entsteht 1868 der Cäcilienverein, dem in der Folge das Dreigestirn voranleuchtet: Witt als Organisator, Haller als Komponist und Lehrer im Palestrinastil, Haberl als musikwissenschaftlicher Forscher [2]). Palestrina

---

[1]) Hier sei eingeschaltet der Hinweis auf die mehreren Ausgaben mit Palestrinischen Werken seitens evangelischer Herausgeber (Tuchers Widmung 1827 an Beethoven) und auf die allerdings spärliche Palestrina-Nachahmung seitens evangelischer Tonsetzer (s. R. Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Tonkunst im 19. Jahrh. auf die deutschen Komponisten? Leipzig 1900).

[2]) Von seinen vielen Palestrinaforschungen sei die Entdeckung des neuerdings berühmt gewordenen Cod. 59 des Lateranischen Musikarchivs

ist nunmehr der typische Vertreter des „a cappella-Stils“. Mehrere der großen Kirchenchöre in Deutschland, besonders aber die Generalversammlungen des deutschen Cäcilienvereins, zeigen der staunenden Welt den großen Palestrina.

Von der Palestrinanachahmung, die immerhin durch Haller, Nekes u. a. m. große Taten erleben durfte, ist man heute wieder mehr abgekommen; wir sind uns des Epigonenhaften einer solchen Stilnachahmung wieder stärker bewußt geworden und streben einem zeitgenössischen Kirchenstil nach, der also Ausdruck unseres gegenwärtigen künstlerischen und kulturellen und weltanschaulichen Lebens ist. Damit stehen wir aber in einer neuen Phase der Palestrinapflege, in der das Schwergewicht auf Palestrina selbst, die Aufführung seiner Werke und die musikwissenschaftliche Stilbestimmung verlegt ist. — Dies alles, anderorts bereits ausführlicher wiedergegeben, sei hier wieder nur kurz berührt.

Ein anderes aber, das teils interessante Episode war, teils segensreich zur Vollendung gedieh, verdient wegen der Neuheit und der Bedeutung der hiermit sich erschließenden Einzelheiten in einem breiteren Raume dargestellt zu werden.

Nachdem im Laufe der Musikgeschichte schon sooft Tonkunst und Diplomatie zusammengearbeitet haben, finden sich in der gemeinsamen Liebe für Palestrina auch Carl Freiherr v. Bunsen, Legationsrat, später preußischer Minister am päpstlichen Hofe[1]), und Giuseppe

---

und dessen Erkennung als Palestrina-Autograph wenigstens anmerkungsweise besonders hervorgehoben. Über diesen Cod. verbreitete sich dann R. Casimiri.

[1]) Christian Carl Josias Frh. v. Bunsen, Aus seinen Briefen und nach eigener Erinnerung geschildert von seiner Witwe. Deutsche Ausgabe, durch neue Mitteilungen vermehrt von Friedrich Nippold, 3 Bde., Leipzig 1868—1871, besonders I. Bd. S. 187 f. und 353 f. — Nicht übersehen seien die Hinweise auf Bainis Beziehungen zu Bunsen (und mehreren deutschen Künstlern) in der Vorrede zu Baini-Kandler, S. VI. — Hermann Kestner-Köchlin, Briefwechsel zwischen August Kestner und seiner Schwester Charlotte, Straßburg 1904 (siehe Namensverzeichnis unter „Bunsen“), bietet für unseren Gegenstand überraschend geringe Ausbeute; sie sei hier kurz vermerkt: S. 146 u. 333 Charakterisierung Bunsens als Musiker; S. 41 Über Allegris Miserere; S. 147 Bunsen erhält 1826 durch den Haydnschüler Neukomm (aus Salzburg) „eine sogenannte Orgue expressif, Stubenorgel neuer Erfindung“; dieses „sein Instrument“ hatte Neukomm aus Paris kommen lassen. (Diese Nachricht ist von besonderem Interesse für die Anfangsgeschichte des Harmoniums; s. Curt Sachs, Handbuch der Instrumentenkunde, Leipzig

Baini, der bekannte Kapellmeister der Sixtina. Seit 1817 lebte Bunsen in Rom. Das Papsttum und die Geschlossenheit der katholischen Kirche überhaupt machten auf ihn einen solch überwältigenden Eindruck, daß er sich lange Zeit eingehend auch mit einem Neuaufbau der evangelischen Kirche befaßte; und die alten Meisterwerke, die er durch die Sixtina kennenlernte, nahmen ihn so sehr gefangen, daß er sich eine Erneuerung der Kirchenmusik aus dem Geiste der alten Tonkunst zum Ziele setzte und eifrig an der Abfassung von Gesangbüchern arbeitete, ferner mit den in Rom weilenden Konrad Kocher und Friedrich August Reißiger an der Sammlung „schönster Chorgesänge", geeignet für den evangelischen Gottesdienst, und Übersetzung der Texte derselben tätig war und sich (wenigstens 1840—1844) selbst mit Plänen zur Gründung eines Konservatoriums für geistliche Musik trug.

Diese Verehrung für die Kunst des XVI. Jahrh. wurde reichlich genährt durch die seit mindestens 1819 zustande gekommenen Singabende, die das erlauchteste aller Singkränzchen in Bunsens Hause versammelt sah. Die Gattin und nachmalige Biographin Bunsens weiß hierüber zu erzählen: „Nach vielfachen aber erfolglosen Bestrebungen, einen Chor von Liebhabern zusammenzubringen, welche den alten Kompositionen durch ihren Gesang Erfolg verschaffen sollten, gelang es Bunsen, den Direktor des päpstlichen Chors zu vermögen, einer gewissen Anzahl der Mitglieder zu erlauben, an einem bestimmten Abend in seine Wohnung zu kommen, wo während der Wintermonate vieler Jahre er mit seiner Familie und ihren Freunden jene Werke des alten Genius in einer anderswo schwerlich erreichbaren Vollkommenheit der Aufführung genoß, da die Sänger, ungestört, nicht genötigt, ihre Aufführung in ein enges Zeitmaß einzuschränken, und erfreut, der einzige Gegenstand der Aufmerksamkeit zu sein, jedem Stücke seine volle Wirkung verschafften; die kleine Zahl derer, die sich versammelten, um diese

---

1920, S. 384.) S. 321 Brief aus Rom, 13. Februar 1851, berichtet, daß Abbate Ravalli „interessante Morgenconcerte geistlicher Musik" gibt, welche Kestner „zu unterstützen hat". — Bunsen hat seine engeren Beziehungen zu Baini und erwähnt Santini nur einmal flüchtig. Wie mehrere Anzeichen schließen lassen, bestanden zwischen Baini und Santini gewisse Gegensätze, etwa von der Art, wie sie vorkommen zwischen dem Fachmann, der ernst und zurückgezogen arbeitet, und dem begabten Dilettanten, der — wie man sagen möchte — taktvoll, doch nicht geräuschlos „ein großes Haus führt".

Vorträge zu hören, wird schwerlich Ähnliches wieder gehört haben. Die erste Gelegenheit, bei welcher es den Gliedern des päpstlichen Chors gestattet wurde, die ihnen eigentümlichen Gesänge außerhalb der päpstlichen Residenz vorzutragen, war die eines von Niebuhr [damals preußischer Gesandter] im Palazzo Savelli zur Ehre Steins (und Hardenbergs) gegebenen Festes. Diese Einladung war der Überzeugung Nieburs entsprungen, daß es schicklich sei, eine solche Achtungsbezeigung sowol seinen Landsleuten als der römischen Gesellschaft und dem diplomatischen Körper zu erweisen, und nachdem er einmal die Idee gefaßt hatte, dies zu tun, wurde das Fest mit großem Erfolg ausgeführt, da seine Wohnung den Vortheil hatte, welcher den römischen Palästen immer eigen ist, ausreichenden Raum zu besitzen. Ein Fest der gewöhnlichen Art, ein Ball oder eine Aufführung theatralischer Musik wurde zu unvereinbar mit dem Charakter und Geschmack des großen Historikers gefunden .... Bei der Schwierigkeit, ein Mittel zu finden, der Einladung einer gemischten Gesellschaft Gegenstand und Charakter zu geben, wurde Bunsens origineller Vorschlag freudig von Niebur aufgenommen, der die Zustimmung von Consalvi [jenem berühmten Kardinalstaatssekretär] im Namen des Papstes erlangte, während Bunsen seinerseits mit Baini über die Wahl der Sänger und die Stücke verhandelte. Bei den letzteren wurde auch Kochers Urteil eingeholt, und es wurden die Missa Papae Marcelli (ein frühes und vergleichsweise heiteres und volksthümliches Stück Palestrinas), der Chorgesang Tu es Petrus (zur päpstlichen Krönungsfeierlichkeit gehörig, auch von Palestrina) und das erhabene Dies irae (von Pittoni, einem jüngeren Zeitgenossen [!] Palestrinas) als die wirksamsten ausgewählt."

Baini war 1821 mit den Sparten sämtlicher, ihm erreichbarer Palestrinawerke fertig geworden und arbeitete seitdem an seiner großen Palestrinabiographie[1]). Natürlich wünschte er nichts sehnlicher als auch eine Drucklegung der Werke Palestrinas. Aber noch eifriger als er selbst, war Bunsen darum bemüht. Nicht von Baini, sondern von ihm ging bereits der 1821 in Paris gedruckte Prospekt aus[2]). Und im Rahmen der Ereignisse des Jahres 1828 berichtet die Biographin: Bunsen machte „längere Zeit beharrliche Versuche

[1]) Laut dem noch zu erwähnenden Brief Bunsens an Br. & H. vom Jahre 1835.

[2]) Adrien de la Fage, Essais de diphthérographie musicale, Paris 1864, p. 528.

um Geld zusammenzubringen“ für die Palestrinaausgabe. Namentlich benutzte er (im Verein mit dem hannoveraner Gesandten August Kestner) vor allem das Erscheinen der Aufsehen erregenden Palestrinabiographie Bainis als willkommene Gelegenheit zu drei Konzerten, „worin von den Sängern der Sixtinischen Kapelle ausgewählte Stücke Palestrinas vor einer beträchtlichen Zahl der Fremden, die sich jenen Winter in Rom aufhielten, in einem großen Saale aufgeführt wurden, der damals im Erdgeschoß des Palazzo Caffarelli leer stand, später aber zur Kapelle der preußischen Gesandtschaft eingerichtet wurde und noch jetzt dazu gebraucht wird. Aber in diesem wie in vielen anderen Fällen war das Vergangene bestimmt, Vergangenheit zu bleiben; die für die Eintrittskarten gelöste Einnahme war Alles, was die zwei eifrigen Freunde für die erhoffte und erwünschte Publikation Bainis zusammenbringen konnten; zur Subskription waren nur wenige geneigt“ [1]). Was nun bereits am Prospekt auffällt, nämlich daß ein Bunsen sich zunächst an Frankreich wendet, wird bei Berücksichtigung etlicher Umstände alsbald verständlich. In Paris war soeben (1820) die Sammlung Choron erschienen; auch war Baini dort bestens bekannt, da man um 1810 mit ihm sogar wegen einer Pariser Berufung verhandelt hatte [2]); dort standen also für eine Palestrinagesamtausgabe die Aussichten am günstigsten. Andrerseits lehrt ein Blick auf die durch Säkularisation und Napoleonische Kriege geschaffene wirtschaftliche Lage Deutschlands, wie sehr hier der Notenmarkt darniederlag und erst von etwa 1825 ab langsam den Denkmälerpublikationen ein günstigeres Geschick beschieden war [3]). Indes die auf Frankreich gesetzten Hoffnungen, so wohl berechnet sie auch waren, erwiesen sich als trügerisch.

Bunsen war von unbesiegbarem Idealismus beseelt, so daß er seiner Bemühungen nicht müde ward; und trotz der großen Not-

---

[1]) Diese drei Konzerte sind identisch mit den bei A. de la Fage, (l. c. p. 528) erwähnten. Und die eben dort genannte „Gesellschaft für geistliche Musik“ (Société de musique sacrée), welche als mehrfache Subskribentin möglichst viele Exemplare der Gesamtausgabe zu erwerben suchte, um sie dann an arme Kirchen zu verteilen, ist natürlich aus den Bunsenschen Singabenden hervorgegangen; die S. 527 angeführte „Société musicale de Palestrina“ ist nur ein anderer Name dafür.

[2]) De la Fage, l. c. p. 27; darnach auch Haberl, Zum 50. Todesjahr von Jos. Baini, Kirchenmus. Jahrbuch 1894.

[3]) O. Ursprung, Restauration und Palestrina-Renaissance usw., S. 27 ff.

lage sollte die Palestrinagesamtausgabe in Deutschland zustande kommen.

Das Erscheinen von Kandlers (einer Neubearbeitung vielfach gleichkommenden) Übersetzung der Bainischen Palestrinabiographie, 1834 bei Breitkopf & Härtel gedruckt, ließ die Hoffnungen neu aufleben. So wandte sich denn Bunsen (nach einem einleitenden Briefwechsel) in einem ausführlichen Schreiben an die Firma Breitkopf & Härtel, d. d. Rom, den 17. Sept. 1835[1]), und legte ihr den Plan für die Gesamtausgabe mit Einzelheiten für den Druck sowie die allenfallsigen, zwar sehr bescheidenen Bedingungen Bainis vor. Wie sehr Bunsen das Zustandekommen der Gesamtausgabe am Herzen lag, drückt besonders auch der Schluß des Briefes aus, der da lautet: „Ich sehe es als eine der wichtigsten wissenschaftlichen und als ohne Vergleich die wichtigste musikalische (Angelegenheit) für Kirche und Vaterland, ja für die ganze gebildete Welt an." Als Antwort sandten die Br. & H. alsbald an Baini einen Vertragsentwurf, der sich an die in Bunsens Brief enthaltenen Vorschläge und Abmachungen mit Baini hielt und auch dessen Wunsch nach Beibehaltung der originalen Schlüssel berücksichtigte. Es kam der Vertrag auch zum Abschluß. Trotzdem verzögerte nun Baini den Beginn der Drucklegung ein um das andere Mal und übergab an Br. & H. nicht einmal die nötigen Unterlagen, um die Kalkulationen anstellen zu können. Die Breitkopf wiederholten die Bitte um Übersendung von Partituren, Bunsen erinnert und drängt, Proske wird veranlaßt, ihn aufzusuchen; und Baini ist taub dagegen, — ist sich selbst für die Erfüllung seines Herzenswunsches zum Hindernis geworden.

Warum nun dies? Wie soll man sich dies Verhalten Bainis erklären? Ist denn nicht an Bunsens Brief wieder etwas auffallend? Es fehlen in dem aufgestellten Plane die Messekompositionen! In dieser Beschneidung der geplanten Gesamtausgabe erkennt man Bunsens Hand; wieder ist Bunsen die Triebfeder des Ganzen, auf seine religiösen Anschauungen ist der Plan eingestellt. Baini aber

[1]) Dieser Brief Bunsens, der die ersten Grundlinien für die deutsche Palestrina-Gesamtausgabe zog, wird im Anhang wörtlich mitgeteilt. — Der einleitende Briefwechsel ergibt sich aus dem Anfang des Bunsenschen Briefes sowie aus dem oben gleich zu erwähnenden Charakteristikum des Grundrisses der Gesamtausgabe (Auslassung der Messen). Bunsen ist an Br. & H. herangetreten, diese ermächtigen ihn zu Unterhandlungen mit Baini. — Den weiteren Briefwechsel zwischen Bunsen, Baini und Br. & H. skizziert wieder A. de la Fage, l. c., p. 524 ff.

war wohl eine jener stillen Naturen, die eine ungeheure Arbeitskraft entfalten und eine Welt für sich leben; wenn sie dann mit ihrem Werk hintreten sollen vor die breite Öffentlichkeit, werden sie gewahr, daß sie sich den Zusammenhang mit der realen Welt zu sehr entgehen ließen, sie erschrecken darob und erlahmen. Und wie sollte Baini sich zurechtfinden mit einer „Gesamtausgabe", aus der gerade die Messen, das Schönste und Erhabenste vom Lebenswerk seines vergötterten Meisters, ausgeschlossen sind? Der Spottname „Il Cardinale del Papa di Prussia", mit dem die Römer ihn bedachten, hatte ihn kaum berührt; aber mit einer Gesamtausgabe ohne die Messen wagte er nicht vor das Bild Palestrinas hinzutreten. Und das zu erwartende Honorar, das böse Geld fühlte er darum schon an den Fingern brennen[1]). Aber wie Baini war, fand er auch nicht das Wort, um mit Br. & H. wegen Aufnahme der Messen in die Gesamtausgabe zu verhandeln, ließ die Sache still beiseite liegen und — starb darüber. Seine Partituren wanderten in die Sixtina und lagen dort unbenutzt[2]). Das Hauptwerk Bainis blieb für die später kommende Gesamtausgabe soviel wie unfruchtbar. Und vorerst mußte man sich verbescheiden mit Alfieris „Raccolta di Musica sacra" (seit 1841), die inzwischen Baini zuvorgekommen war.

Von anderer Seite her wirkten die durch Bunsen gegebenen Anregungen fort. Dieser hatte nämlich vermocht, die Aufmerksamkeit Königs Friedrich Wilhelm III. und noch mehr die des Königs Friedrich Wilhelm IV., der als Kronprinz 1828/29 in Rom weilte, eben als Bunsens Werbetätigkeit für eine Gesamtausgabe in einem Höhepunkt war, auf die alte Kunst zu lenken[3]). „Durch königl. Munifizenz wurde Theodor de Witt [bekanntlich Schüler S. Dehns und Schützling Liszts] veranlaßt, zunächst die Motetten Palestrinas zu sammeln und kritisch zu bearbeiten." 1854 tritt er dann in Unterhandlung mit Br. & H. wegen einer großen Palestrinaausgabe (ausschließlich die Messen)[4]). Aber noch einmal tritt eine Stockung

---

[1]) Die Bedenken Bainis wegen des Honorars erwähnt de la Fage S. 527 (Brief Bunsens an Baini, d. d. Rom, 12. Dezember 1838).

[2]) Nach Angabe Rauchs im Aufruf zur Subskription 1861.

[3]) S. Frz. X. Haberl, Zum 50. Todesjahre von Jos. Baini, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1894, bes. S. 80 und 84; Peter Wagner, O Roma nobilis, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1909.

[4]) de Witts Schreiben, d. d. 26. April 1854, gelangt ebenfalls im Anhang zum Abdruck.

ein. Nachdem für den allzufrüh verstorbenen de Witt in der Person des J. N. Rauch, „durch mehrfachen Aufenthalt in Italien mit allen einschlägigen Verhältnissen vertraut“, ein vollwertiger Ersatz gefunden war, konnte 1861 „durch die Huld Sr. Maj. des Königs von Preußen“ bzw. mit Unterstützung der preußischen Regierung die Subskription auf Palestrinas Motetten eröffnet werden. Sie war vorerst auf drei Bände und die Herausgabe des von de Witt druckreif vorbereiteten Materials berechnet. Durch Frz. Espange, Frz. Commer und Frz. X. Haberl konnte dann das Werk vollendet werden[1]. Gerade für die Anfänge der Gesamtausgabe sind ein paar Züge charakteristisch: Man betonte die Notwendigkeit einer persönlichen Fühlungnahme mit der Tradition der Sixtina; für die zu veröffentlichenden Kompositionen achtete man auf deren interkonfessionelle Verwendbarkeit; nicht der letzte Ansporn war der Hinblick auf die bereits im Erscheinen begriffene kritische Bachausgabe (seit 1851), ferner auf die englische Händelausgabe (seit 1843; nicht vollendet) und die eben begonnene Chrysandersche Händelgesamtausgabe (seit 1859); diese drei Heroen der Tonkunst eröffnen also die Periode der mehreren Gesamtausgaben und Denkmälerpublikationen, die wahrlich der Stolz des deutschen Notendruckes sein dürfen; und in de Witt und Espange, Schülern des ersten Lassospezialisten S. Dehn, ferner in Haberl, dem Herausgeber von Lassos Kirchenwerken, legen Lassostudien Grund und begleiten sie die Schöpfung der Palestrinagesamtausgabe, die als würdigstes aller Denkmäler dem Genius Palestrinas errichtet werden konnte.

Was in diesen Zeilen fast stets nur in den allgemeinsten Umrissen skizziert werden konnte, ist eigentlich nur das Auf und Ab in der Palestrinapflege und in der Geltung des Pränestiners als kirchenmusikalisches Stilideal. Und auf die Breite derselben, d. h. auf die Auswirkung seiner Kunst auf die verschiedenen Musikstädte und Musikländer, konnten hier nur ein paar knappe Ausblicke eröffnet werden[2]. Endlich die Tiefe derselben, d. h. die in Auf-

[1] Hier anschließend s. W. Widmann, Die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1908, S. 149 ff.

[2] Bezüglich des Umfanges der Palestrinapflege in den einzelnen Musikländern noch eine kleine, nicht uninteressante Gegenüberstellung! Im „Bulletin“ de la „Société Union musicologique“, der überaus verdienstvollen Schöpfung des Herrn Dr. Scheurleer im Haag, führen mehrere außerdeutsche Länder in ihren Tätigkeitsberichten auch ihre Aufführungen alter Meister-

führungspraxis und musikwissenschaftlicher Forschung sich kundgebende Palestrinaauffassung, kann wiederum nur in etlichen, für das 19. Jahrhundert geltenden Strichen angedeutet werden.

Die Romantik, die in ihrem innersten Wesen „gefühlsbetont" ist, hat hinsichtlich der Aufführungspraxis immer mehr eine durch starken Gefühlsausschlag charakterisierte Auffassung in die a cappella-Musik hineingetragen. Ein typisches Beispiel hierfür dürfte Regensburg sein, dessen „Tradition" z. B. durch de Witt in metronomisierten Bezeichnungen zu Palestrinas Missa Papae Marcelli und Lassos Missa Qual donna niedergelegt ist[1]). Ein stärkstes Ausschwingen dieser Auffassung, vielleicht die Endstation dieser Auffassungslinie, erlebten wir in den Aufführungen des sog. Sixtinischen Chores unter Leitung von Raffaele Casimiri, der eine von stärksten dramatischen Akzenten getragene Ausdeutung der Palestrinischen Kunst vermittelte[2]). Die alte römische Tradition war jedoch anders, wie aus mehreren Gründen unzweideutig hervorgeht. Dokumentarische Quellen, nämlich Briefe und Tagebücher, reden in ihren Aufführungsberichten von einem ruhigen, eine objektive Linie einhaltenden Vortrag. Zu der gleichen Forderung gelangen stilistische Erwägungen, welche ausgehen von dem episch-lyrischen Charakter des Palestrinastils. Und endlich noch besagt es der Blick auf ein historisches Beiwerk, d. h. die ehedem bei der Aufführung eingehaltenen Gesangsmanieren und beigefügten Koloraturen, die bei Casimirischen Tempi unmöglich hätten angebracht werden können[3]). Wohl meistenorts ist man auch wieder zu einer Vortragsweise zurückgekehrt, die sich nicht zuletzt hinsichtlich der Tempi eines mehr gleichmäßigen Tonflusses und hinsichtlich des Ausdrucks einer ge-

---

werke an; sie gewähren dadurch einen Einblick in die dortige Pflege alter Musik. Welche lange Liste käme da bei Nennung solcher Aufführungen in Deutschland zustande!

[1]) Anton Walter, Dr. Witts Zeugnis für Palestrina und Orlando, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1894, S. 48 ff. — Vielleicht möchte man unseren Ausführungen jenes bekannte Wort Witts entgegenhalten, das über Proske-Baini-Allegri plötzlich auf eine Palestrinatradition kommt (ebendort S. 82). Aber das ist doch ein gewaltiger historischer salto mortale!

[2]) Vgl. auch die von Casimiri herausgegebene Sammlung „Societatis polyphonicae Romanae Repertorium", Edizione „Psalterium", Roma 1924 u. 1925.

[3]) Auf diesen letzteren Grund hat W. Widmann bei Besprechung eines Konzertes des „Sixtinischen Chors" (Augsburger Postzeitung, 1923?) aufmerksam gemacht.

wissen Mäßigung und Objektivierung, einer nach innen gekehrten Vertiefung befleißigt und auf nach außen wirkende Explosionen verzichtet. Letzten Endes zeigt sich aber in diesen Wandlungen wieder einmal die überzeitliche Bedeutung der Palestrinischen Kunst; jedes Jahrhundert und jede Kulturepoche sehen andere Seiten an ihr und betonen andere Züge des Gesamtgehaltes; völlig sie auszuschöpfen wird aber niemals gelingen.

Auch in der Musik gehören Wort und Tat zusammen und ergänzen sie sich gegenseitig. Da ist die Frage durchaus nicht müßig: Konnten diese früheren Jahrhunderte und Kulturepochen das Wesen des Palestrinastils gleich gut in Worte fassen, wie sie es in der Aufführung zur Darstellung brachten? Weniger die historische Einreihung ist hier gemeint, als vielmehr die theoretische Formulierung über Palestrinas Personalstil, die stilkritische Erfassung seiner Eigentümlichkeiten, die Stilbestimmung derselben.

Darüber ist nun merkwürdig viel Zeit verflossen, bis man tief genug in die Kunst Palestrinas selber und namentlich auch seiner Umwelt eingedrungen ist, um eine Stilbestimmung geben zu können. So herrlich auch z. B. die Worte sind, in denen Richard Wagner die Palestrinische Kunst preist, enthalten sie doch nur Stimmungsurteile, Gefühlsäußerungen, Darlegungen über die Wirkung derselben. Und so aneifernd und belehrend usw. Franz Witt und die Cäcilianer über Palestrina auch gesprochen haben, eine eigentliche Stilbestimmung ist ihnen nicht zu entnehmen. Bereits Thibaut hatte in fein gewählten Worten Aufgabe und objektiven Stil der Kirchenmusik zu umschreiben gewußt und diese Ausführungen abgeschlossen mit einer geradezu klassischen Formulierung: „Sie (die Kirchenmusik) soll nicht das Irdische aufregen, und durch das Irdische bekämpfen, sondern gerade durch den Himmel des Aufhörens aller Leidenschaften besänftigen und erheben.“ Über diese, hauptsächlich das ethische Gebiet berührende Charakteristik sind die Späteren kaum mehr hinausgegangen, und billigerweise kann man von ihnen eine Stilbestimmung noch nicht erwarten. Denn erst die moderne Musikwissenschaft hat umfangreichstes Vergleichsmaterial beigebracht und jenes historische und ästhetische Rüstzeug geschaffen, das gerade an Palestrinischen Kompositionen mit verdoppelter Feinheit eingestellt werden muß. Und Peter Wagner ist es, der als erster die Madrigal- und die Meßkompositionen Palestrinas in eine systematische Ordnung gebracht hat.

An Palestrinas Personalstil ist alles so natürlich und allgemeingültig, er bietet so wenig auffallende Eigenheiten und Willkürlichkeiten; er ist so fest verankert in der Kunst seiner Vormänner und macht so wenig die zeitgenössische Moderne mit. Es ist also in der Tat merkwürdig, wie unmittelbar die Palestrinische Kunst in der Aufführung, im realen Erklingen zum Menschen spricht, anderseits wie kombiniert die Musikwissenschaft vorgehen mußte, um nur einmal einen Zugang für die Stilbestimmung zu erschließen.

Ein erstes ist gerade an der Gegenüberstellung mit Lasso auf Grund der Forschungen Sandbergers[1]) klar geworden: Lasso hat die Musikkultur dreier Nationen in sich aufgenommen; er ist nicht nur höchste Blüte einer eben abschließenden Kunstepoche, sondern auch Übergang zum neuen monodischen Zeitalter; er ist der umfassendere Meister, er schließt und öffnet, er ist Angelpunkt. Palestrina dagegen bewegt sich ganz im Bannkreise einer bereits vor ihm zu italienischem Nationalstil transformierten niederländisch-spanisch-italienischen Kunst, der er nun die letzte Vollendung gibt; er ist nur Abschluß. — Nach der Seite einer an der modernen Tonpsychologie ausgerichteten Kompositionstechnik wurde die Palestrinische Kunst durch Knud Jeppesen untersucht, und das Ergebnis lautet in klassisch knapper Formulierung[2]): „Der Palestrinastil muß definiert werden als der praktisch gesehen vollkommene Gleichgewichtszustand zwischen den Dimensionen, demzufolge das Ideal des Vertikalen: ‚Vollständiger Dreiklang in möglichst klangschöner Disposition' und das Ideal des Horizontalen: ‚Schrittweise diatonische Bewegung' heißt." — Kurt Huber sodann, der uns (vorerst in seinen Vorlesungen) eine ganz moderne Allgemeine Ästhetik, Musikästhetik und Tonpsychologie geschenkt hat, gelangt zu einer Bestimmung des Palestrinastils nach den Kategorien des ästhetischen Ausdrucks[3]). Die ganze Linie, die von den Niederlanden (speziell Antwerpen) ausgehend einmal direkt und auch über Spanien geführt in

[1]) Adolf Sandberger, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, I. Bd., München 1921.

[2]) Knud Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925, S. 265. Dies Werk wird überhaupt die Studien über die alte Polyphonie beherrschen.

[3]) Kurt Huber, Ivo de Vento I, Lindenberg i. Algäu 1918, und II (I. de V. im Rahmen der Musikstilistik des XVI. Jahrh.) leider noch ungedruckt. Für die gestattete Einsichtnahme in das Ms. sage ich meinem lb. Freunde Dr. Huber auch hier wieder herzlichst Dank!

Rom mündet und an deren Endpunkt ein spezifischer Palestrinischer Ausdrucksstil sich ergibt, ferner die von Antwerpen über Venedig nach München verlaufende Gegenkurve mit der Lassoschen „Reservata"-Kunst werden hier sichtbar. Und speziell für Palestrina gilt: als Lyriker bzw. Epiker geht dieser an die Vertonung der Texte; nicht der Textinhalt im einzelnen, sondern die liturgische Stellung der Texte und ihre allgemeine liturgische Stimmung sind für ihn maßgebend; das Prinzip der Versverkettung ist zugunsten rein musikalischer Formung mit falsibourdonierendem Mittelteil gestaltet. Und wenn Palestrina mit den „Typen des musikalischen Schaffens"[1]) zusammengehalten wird, ist er als naiver Typus (wie z. B. Mozart) im Gegensatze zum konstruktiven (Beethoven) oder inspiratorischen (Schubert) Typus anzusprechen. Damit verstehen sich wichtigste Züge an Palestrinas künstlerischer Psyche: die ungemein schöne und so „natürlich" sich gebende Melodik, die spielerische Leichtigkeit in Behandlung auch schwierigster Aufgaben der Satztechnik, das vollständige Fehlen von Nieten (im Gegensatz z. B. zu Lasso, dem „inspiratorischen" Typus), das Verweilen bei einer ererbten Tonsprache und Formhaltung, das Vermeiden bzw. Nichtsuchen neuer Form- und Ausdrucksmittel. Im weiteren Verfolg des lyrischen bzw. epischen Grundzuges an Palestrina wird nun klar, wie sich bei diesem alles zusammendrängt, daß er der unvergleichliche Messekomponist wird, bei Lasso dagegen, daß er als unübertroffener Motettenkomponist glänzt[2]). — Und wieder von einer anderen Seite aus, nämlich im Zusammenhang von humanistischer Geistesströmung und liturgiegeschichtlicher Entwicklung wurde Palestrina gesehen[3]). Hier zeigt sich: Durch die „Parallelität des musikalischen und liturgiegeschichtlichen Entwicklungsabschlusses" gelangt Palestrina zu einer absoluten Geltung als kirchenmusikalisches Stilideal. — Diese Arbeiten stammen aus der Münchener und Wiener musikwissenschaftlichen Schule. Was oben von der Palestrinapflege gesagt wurde, gilt also in gleicher Weise von der Stilbestimmung. Mit ihr hat

---

[1]) Dargelegt von Dr. Kurt Huber in Vorlesungen über allgemeine Äthetik und in Vorträgen in engerem Kreise. Obige Ausführungen über Palestrina aber gehen auf die Verantwortung des Verf.

[2]) O. Ursprung, Palestrina und Palestrina-Renaissance a. a. O.

[3]) Derselbe, Palestrina und Palestrina-Renaissance; ferner Restauration und Palestrina-Renaissance a. a. O. — Auf zwei andere Fragen der Palestrinaforschung wird Verf. ds. demnächst zu sprechen kommen.

Deutschland auch auf dem Gebiete der Musikwissenschaft eine besondere Mission an Palestrina erfüllt.

Immer schon wurde neben der eigentlich kirchlichen auch die ethische Bedeutung der Palestrinischen Kunst hochgehalten, sie schwebt auch über allen diesen theoretischen Formulierungen zur Stilbestimmung. Die Kunst Palestrinas stellt eine geistige Einheit dar, die in solcher Konzentration nur möglich war durch vollkommene Verschmelzung von Tradition, Charakter und Können. Sie ist überzeitlich und überweltlich, erhebt sich in reinster Abklärung über das Getriebe der Menschen, ragt in die Ewigkeit hinein. Sie führt zusammen und bindet alle, die da Gott suchen und die ihn besitzen.

Einem Tondichter vom Range eines Hans Pfitzner war es beschieden, in dem Musikdrama „Palestrina" einen wahrhaft überwältigenden Hymnus auf Palestrina und die Missa Papae Marcelli anzustimmen[1]). Von nun an wird jene berühmte Palestrinalegende in künstlerischer Vertiefung fortleben und davon zeugen, daß die Kunst die Fesseln des Erdenleides zu sprengen und das Gefühl seelischer Befreiung zu schenken vermag, daß das Geheimnis künstlerischen Schaffens eine von oben kommende Inspiration und „Wahrtraumdeuterei" ist; und Palestrina selbst gilt uns nunmehr als der Typus des leidgebeugten, durch den Glauben an seine Sendung aber wieder aufgerichteten Künstlers.

Beilage: Zwei Briefe zur Vorgeschichte der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas[2]).

I. Brief Bunsens an Breitkopf & Härtel.

(Inhalt: Besprechung mit Baini während des Landaufenthaltes zu Frescati — Frage, ob Druckausgabe mit alten oder neuen Schlüsseln — Grundriß der Gesamtausgabe: 3 Abteilungen mit 34 Bänden — Abmachung wegen der Postsendung — Baini, seit Fertigstellung der Partituren (1821) und darauf der Biographie, nunmehr mit theoretisehen Arbeiten über den alten Stil

---

[1]) Über andere deutsche literarische und musikalische Bearbeitungen des Palestrinastoffes siehe Karl Weinmann, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919, S. 109 ff.

[2]) Vor allem ist es mir ein Bedürfnis, hier noch einmal dem verehrten Herrn Dr. W. Hitzig, Archivar des Hauses Breitkopf & Härtel, herzlichst zu danken, der mir die Existenz dieser Briefe mitteilte und deren literarische Auswertung überließ.

beschäftigt — genauere Darlegungen über die 1. Abteilung — Leistungen des Verlegers an Baini, speziell auch für eine 4. Abteilung mit Werken der römischen Schule von Festa bis Fazzini — die beizugebende theoretische Abhandlung — Sendung der Manuskripte über die Adresse Bunsens und der preußischen Gesandtschaft — Deponierung der Mss. bei der letzteren.)

Text des Briefes (Adresse nicht mehr erhalten):

Rom, den 17. September 1835.

Endlich bin ich im Stande, Ihnen von dem Erfolge meiner Unterhandlungen mit H. Paini (!) Rechenschaft abzulegen. Ich traf den verehrungswürdigen Mann in sehr betrübtem Gesundheitszustande, und mußte daher seine Herstellung oder mindestens Besserung abwarten. Sein Landaufenthalt in Frescati hat mir Gelegenheit gegeben, mit ihm die Sache in ihrem ganzen Umfange und nach allen Seiten hin zu besprechen und einzuleiten. Leidend, wie er war, hat ihn der Gedanke, Palästrinas Werke erscheinen zu sehen, mit jugendlicher Begeisterung erfüllt. Über Einen Punkt blieb er allerdings lange Zeit unerbittlich: das Umsetzen in den Violinschlüssel. Seine beiden Hauptgründe waren folgende: Erstlich, die katholische Geistlichkeit mit ihren Singchören im südlichen Europa kennt jenen Schlüssel, den andern nicht. Zweitens, die alten Schlüssel sind so natürlich für die alte Musik, daß die Ausdehnung der Töne in jeder Stimme grade auf die 5 Reihen berechnet ist: bei der Umschreibung würde oft über die Hälfte darüber oder darunter kommen. Dazu kommt wohl noch bei ihm, daß er die Partituren ganz in jener Art geschrieben hat, und keiner Umschreibung oder Umdeutung sich anvertrauen mag.

Ich erlaube mir noch hinzuzufügen, daß ich während der letzten Jahre vielfältig umgekehrt die Erfahrung gemacht, wie leicht sich musikalische Dilettanten aus Deutschland in die alten Schlüssel beim Singen finden; wahrscheinlich wohl grade der Natürlichkeit und Zweckmäßigkeit des Schreibens wegen. Endlich aber erscheint mir Ihre ganze Unternehmung auf die Wiederbelebung des Sinnes für jene klassische alte Musik und ihr Studium berechnet: ohne diese Voraussetzung könnte sie weder mit dem alten noch mit dem neuen Schlüssel gelingen. Nun bin ich überzeugt, daß binnen 10 Jahren das Studium der alten palästrinischen Musik sogar Mode sein wird, und ich freue mich, daß grade Sie, als Vorsteher der ersten Musikhandlung der Welt, und als erleuchteter Beförderer und Beschützer alles Großartigen und Schönen, einen Entschluß gefaßt haben, der hierfür entscheidend ist; grade deswegen dürfte man aber auch vielleicht gar nicht der Schlüssel halber besorgt sein. Denn diejenigen, welche sich diesem Studium widmen, können alsdann dadurch der Übung entgehen, die alten Schlüssel zu lesen, da alle alte Musik, handschriftlich wie gedruckt, nur sie kennt: H. Nicolai machte mich jedoch auf die Schwierigkeit beim Klavierspielen aufmerksam und die Wichtigkeit des Violinschlüssels für das Gelingen des Werkes beim ersten Erscheinen. Er hat vielfach den H. Paini darauf aufmerksam gemacht, und ich bin nicht ohne Hoffnung, daß wir, wenn Sie dabei bleiben, am Ende durchdringen. Doch kann ich nichts ver-

sprechen, da alles von seiner Überzeugung abhängt. In allen übrigen Punkten werden Sie gewiß mit ihm zufrieden sein.

Die Ausgabe wird, nach der Ihnen damals zugesandten Anzeige von 1821 in drei Klassen 34 Bändchen (12+13+19) [so!], Palästrinas sämtliche Werke, und in 2 die auserlesenen der übrigen Meister der Schule, älterer wie neuerer Zeit, enthalten. Jedes Bändchen wird 160—192 Seiten = 24 Bogen, den Bogen zu 8 Seiten carta reale gerechnet, enthalten. H. Paini wünscht die möglichst größte Beschleunigung, und möchte daher vor allem erfahren, wie viel Zeit der Druck (oder Zinkstich?) eines solchen Bändchens kosten würde? — Nach Maßgabe würde mir jedesmal ein Band oder mehrere Bände revidierter Handschrift übergeben werden: ich würde alsdann durch den 14 täglich gehenden östreichischen Courier ihn nach Verona senden, so daß Sie nur von dort nach Leipzig die Kosten mit der Fahrpost zu tragen hätten. Das Gedruckte würde auf dieselbe Weise, franco von Ihnen nach Verona (an mich mittelst Couvert an den K. K. Postinspektor H. von Jaeger) zu senden sein, damit es mir von dort durch den Courier ohne Kosten und schnell zukommen könnte.

Ich habe selbst die Handschrift gesehen: sie war 1821 fertig: um seiner Arbeit die höchstmögliche Vollendung zu geben, arbeitete seitdem der ehrwürdige Mann das Leben Palästrinas in 2 Quartbänden aus. Die kritischen Untersuchungen, wozu ihn diese Arbeit führte, haben ihn noch Manches entdecken lassen, was ihm vorher unbekannt war und mit dem Eintragen dieser Verbesserungen und Vervollkommnungen ist er jetzt beschäftigt. Sie können aber die 12 Bände der ersten Abtheilung, nämlich:

Motetti	à 4 voci	— 2
„ . . 5. 6. 7. 8.	„	— 5
Offertor. . . .	à 5 „	— 2
„ . .	à 4 „	— 1
Magnificat . .	à 4 „	— 1
„ . . 5. 6.	„	— 1
		12

als ganz revidiert ansehen, ehe Ihre Antwort ankommt.

Was nun seine weiteren Bedingungen betrifft, so protestierte der seltene Mann feierlich gegen jeden Versuch, ihm eine Arbeit honorieren zu wollen, an welche er ein aufopferndes und unermüdlich tätiges Leben von 66 Jahren gewandt hatte. Wer könnte mir das bezahlen? sagte er, und wie sollte ich das bezahlen lassen? Allein er hat dabei Auslagen gehabt, und hat deren noch, sei es zum Ankauf der seltenen und zum Theil bis auf Ein Exemplar ganz untergegangenen Werke Palästrinas, sei es zum Beistand im Abschreiben der von ihm angelegten Partituren.

Außer 7 Exemplaren für die 7 Basiliken Roms und 2 für sich selbst, frei hierher geschafft, verlangt er also nichts, als nach vollendeter Ablieferung jeder der drei Abtheilungen (die ich vorschlage zu je 3 oder 4 Bänden Ihnen zu zu senden, in der Hoffnung, daß mehre [sic] Bände zugleich in Arbeit genommen werden) eine Gratification für Ersatz der spese vive,

von 50 Ducati oder 25 Carolin, und denselben bei Ablieferung der vierten Abtheilung (Auserlesene Werke der übrigen, die zwar die [bei] weitem kleinste, aber mühevollste und kostbarste ist, indem sie nur Auswahl aus den bändereichen, aber nur ausnahmsweise bleibend klassischen meist ganz ungedruckten Werken von 18—20 Meistern der Sixtina, von Costanze Festa bis auf Fazzini (1520—1780) außer denen des Josquin, Carpentras, Morales u. a. Dies würde für das Ganze [sic] 36 Bände starke Ms. nur 200 Ducati oder 100 Carolin austragen.) — Ich bin überzeugt, daß Sie das nicht unbillig finden. Ein großes Werk, wie dieses, ist ein, wenn auch nicht schnell, wie die Werke des Tages, aber sicher seine Frucht bringendes Capital, das Niemand Ihnen entwenden kann.

Endlich habe ich noch gedacht, daß diese Gelegenheit benutzt werden müsse, um von diesem, in seiner Art einzig ausgezeichneten Manne, einen Schatz zu erhalten, den ich lange vergebens zu heben gesucht habe. Sie wissen, daß die Vita di Palästrina nur kritisch-historische Untersuchungen enthält, die Hauptsache dagegen, die Entwicklung des methodischen sowohl als harmonischen Princips, nach welchem jene Schule komponierte, und nach dem sie den alten kirchlichen Canto fermo und seine 8 Tonarten behandelte, ist der Herausgabe des Werkes vorbehalten. Nur durch Hinweisung auf die dadurch gegebenen Beispiele, kann ein socher Schlüssel ohne große Weitläufigkeit gegeben werden. Dasselbe gilt von der Art der Ausführung und des Vortrags. Ich habe zwar mit ihm ausgemacht, daß die ♭ und ♯ (welche nie in der alten Musik bezeichnet werden, sondern der mündlichen Überlieferung vorbehalten blieben), da wo sie gesungen werden, in seiner Handschrift bezeichnet werden sollen. Damit ist der Gebrauch der Sixtinischen Kapelle bezeichnet. Der Grund aber desselben kann nur in einem Aufsatze wie der obige, entwickelt werden, eben wie der, warum in vielen Fällen, wo wir jetzt ♯ und ♭ haben würden, dieselben in der alten Musik nicht allein nicht bezeichnet, sondern auch nicht gesungen werden. Die Art des Vortrags läßt sich natürlich in vielen Punkten nur mündlich überliefern, und H. Nicolai ist seit 6 Monaten beschäftigt, sich die mündlichen Lehren des großen Meisters, den auch er für einzig in seiner Art hält, anzueignen. Manches jedoch läßt sich auch auf Grundsätze zurückführen und in einer Schrift deutlich machen. Auch dieses habe ich mir von ihm zusagen lassen. Es scheint mir, daß das Werk dadurch einen sehr erhöhten Werth für die ganze musikalische Welt erhält. Die Frage ist, ob man die erste Abtheilung damit schließen, oder die zweite oder dritte beginnen solle. Ich habe mir es, falls Sie es so wollen, für den Schluß der ersten Abtheilung zusagen lassen. Jedenfalls würde der Aufsatz einem der ersten Bändchen einzuverleiben sein, um ihn davon unzertrennlich zu machen; er wird nicht mehr als 6—8 Bogen etwa einnehmen, wie H. Paini meint. Honorar verlangt er dafür nicht. — Für alles Uebrige wird in der kurzen Vorrede jedes Bandes auf die Vita di Palaestrina verwiesen, und nur das Nothwendige über Authenticität, Zeit der Composition, frühern Druck und dergl. beigebracht werden.

Dieses sind die Gegenstände, die ich mit H. Paini besprochen, und über die ich mir von ihm habe Zusage machen lassen. Er setzt dem Allem die

einzige Bedingung bei, daß die Sache durch mich und die hiesige Königl. Gesandtschaft vermittelt und garantiert werde, was ich ihm, ebenso wie die Spedition der Handschrift durch die Couriere und Besorgung der übrigen Geschäfts-Correspondenz, ebenso gern in Bezug auf Ihr geehrtes Haus als auf ihn selbst, zugesagt habe.

Mein Wunsch ist schließlich, daß Sie die größtmögliche Beschleunigung auf den Druck wenden, denn das Leben des Meisters ist vielleicht nicht sehr lange mehr. — Sobald Sie die Bedingungen eingegangen sind, werde ich amtlich ausmachen, daß im Fall des Ablebens die sämmtliche Handschrift mir für Sie ohne Weiteres übergeben werde. Ich zweifle nicht, daß, wenn die erste Abtheilung gedruckt ist, er das ganze übrige Ms. bei mir deponirt (!). Stirbt er, ohne daß der Druck von ihm verordnet wäre, so würde man das Ms. nie erhalten.

Verfügen Sie ganz über mich in dieser Angelegenheit, ich sehe es als eine der wichtigsten wissenschaftlichen und als ohne Vergleich die wichtigste musikalische für Kirche und Vaterland, ja für die ganze gebildete Welt an. Baini (!) hinterläßt in ganz Italien keinen Nachfolger oder Jünger, auch nur von fern! —

Genehmigen Sie den Ausdruck meiner ausgezeichneten Hochachtung und Ergebenheit.

Bunsen.

II. Schreiben Theodor de Witts an die Firma Br. & H.

(Überschrift:) Bemerkungen über die Bearbeitung einer Ausgabe Palestrinascher Werke.

I. Die Ausgabe muß vollständig, d. h. die Werke jeder Form müssen in ihrer Gesammtheit darin enthalten sein. — Da bei der außerordentlich großen Anzahl der P.schen Werke ein solches Unternehmen zu groß erscheinen könnte, so besteht der vorläufige Zweck in einer vollständigen Sammlung der Mottetten (!). — Die Wahl dieser Form vor andere (z. B. Messen, Magnificats usw.) ist gerechtfertigt a) durch die verhältnismäßige Kürze und Abgeschlossenheit jedes Stücks in sich, b) durch die daraus folgende vielseitige Brauchbarkeit derselben sowohl in Kirchen aller Confessionen, als auch bei den verschiedenartigsten rein musikalischen Gelegenheiten und c) besonders durch die Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit des Stoffes, da sie, von den einfachsten bis contrapunktisch künstlichsten, ein klares Bild von den verschiedenen Schreibweisen und Epochen des umfassenden Genies Palestrinas geben.

II. Da der bei weitem größte Theil der P.schen Werke zu seinen Lebzeiten (in den damals üblichen Stimmen-Ausgaben) gedruckt ist, so müssen die Partituren nach diesen Drucksachen und wo möglich nach der jedesmaligen ersten Ausgabe gemacht sein. Letztere hat auch den Vorzug, daß sie die, bei den späteren Auflagen weggelassenen, von P. in Lat. Sprache verfaßten Dedikationen enthält, worin er nicht nur über den Inhalt und Zweck der folgenden Compositionen spricht, sondern allgemeine Bemerkungen über Musik überhaupt, über den speciellen Zweck der Kirchenmusik und sein Ver-

hältniß zu ihr hinzufügt. — Nach diesen Ausgaben müssen die Partituren in Bezug auf Text wie Noten getreu hergestellt werden. Die Taktstriche werden selbstverstanden hinzugefügt, und die Ligaturen in unsere Schreibweise übertragen, aber jedesmal durch Bogen bezeichnet. — Die der beabsichtigten Sammlung zu Grunde gelegten Ausgaben, sowohl die ersten, wie einige spätere, werden weiter unten genau angegeben.

III. Während einerseits die Treue des Originals zu wahren ist, müssen andrerseits die durch Modulation bedingten Versetzungszeichen, ♯, ♮, ♭, (Accidentien), welche die alten Componisten im Vertrauen auf die harmonischen und contrapunktischen Kenntnisse der Sänger wegließen, hinzugefügt werden. Dieselben werden aber über die Noten geschrieben. — Mit Hinzufügung solcher Zeichen ist in neuer Zeit mehr oder weniger Unfug getrieben, welche die Ungenauigkeiten der denselben zu Grunde liegenden Quellen noch vermehrten. — Bei Bearbeitung des in Rede stehenden Werkes ist unbedingte Rücksicht auf die in der Sixtinischen Capelle traditionell bewahrten und als Norm geltenden Regeln des „Cantus fictus" genommen, zu dessen Kenntnis dem Schreiber dieses sowohl durch freundschaftliche Verhältnisse zu den hervorragendsten Sängern der Capelle, theils durch jahrelang fortgesetztes Anhören der Gesänge während des Gottesdienstes mit der Partitur in der Hand mannigfachste Gelegenheit geboten war.

IV. In Bezug auf die Beibehaltung oder Änderung der Originalschlüssel sind folgende Bemerkungen zu machen: Jeder, der mit der Composition der. alten Ital. Meister sich vertraut gemacht hat, kennt den Unterschied der Stücke, welche in den „chiavi trasportate" (!) und deren welche in den „chiavi naturali" (!) geschrieben sind, und weiß, daß durch die Wahl der einen oder andern vom Componisten genaue Andeutung gegeben ist, ob er ein Stück bei der Ausführung transponiert haben will oder nicht. Bei den meisten in Deutschland erschienenen Partitur-Ausgaben scheint man von der darauf bezüglichen, sowohl in der Päbstlichen Capelle wie im übrigen Italien genau gekannten und stets beobachteten Regel geringe Kenntniß zu haben. Meistens werden alle Stücke gleichmäßig in die 4 gebräuchlichen (Sopran-, Alt-, Tenor-, und Baß-) Schlüssel übersetzt, welches zu rechtfertigen ist, wenn nicht öfter eine Transposition der Tonhöhe (meist um eine 3 abwärts) damit verbunden und das Erkennen der Originalschlüssel unmöglich gemacht wäre. So ist zuweilen der Uebelstand eingetreten, daß diejenigen Stücke, welche der Componist bei der Ausführung höher transponiert haben wollte, in ihrer ursprünglichen Lage bleiben (weil die Schlüssel unverändert blieben), während diejenigen, welche bereits in der gewünschten Tonhöhe notiert waren, abwärts transponiert wurden. — Indem also einerseits der vom Componisten gemachte Unterschied zwischen chiavi naturali und trasportati, und ebenso die Tonhöhe zu wahren ist, muß andrerseits eine für den öffentlichen Gebrauch bestimmte Ausgabe in allgemein lesbaren Schlüsseln geschrieben sein. Bei Bearbeitung des in Rede stehenden Werkes aber ist ein Ausweg gefunden, der beiden Theilen zu genügen vermag, nämlich: die in den chiavi naturali (Sopran- Alt- Tenor- und Baßschlüssel für die dadurch bezeichneten Stimmen) notierten Stücke bleiben selbstverstanden, wie sie geschrieben sind; bei denen welche in den chiavi

trasportati geschrieben sind (Tenor oder Barytonschlüssel für Baß, Altschlüssel für Tenor, Mezzosopranschl. für Alt und Violinschl. für Sopran) werden diejenigen Schlüssel verändert, welche nicht mehr geläufig gelesen werden, und zugleich da, wo die Veränderung vorgenommen ist, der Originalschlüssel am Anfang vor der Zeile bemerkt. So ist also bei den Palestrina'schen Compositionen nur der Mezzosopran- ( ) und Barytonschlüssel ( ) zu ändern, welche je nach der Tonhöhe zur Bequemlichkeit des Lesers, ersterer in den Sopran- oder Alt-, letzterer in den Tenor- oder Baßschlüssel übertragen werden. Es gibt also in dem beabsichtigten Werke (so wie im Original) zwei verschiedene Schlüsselvorzeichnungen, die sich aber beide auf Anwendung der Violin- Sopran- Alt- Tenor- und Baßschlüssel beschränken. Dieselben sind:

Für chiavi naturali und dem Original gleichlautend		Für chiavi trasportati, ebenfalls dem Original gleichlautend und mit Aenderung bei Alt und Baß	
	Cantus		Cantus
	Altus		Altus (oder:)
	Tenor		Tenor
	Bassus		Bassus (oder:)

Die Regeln, welche in Bezug auf diese Schlüssel bei Wahl der Tonhöhe in der Sixtinischen Capelle als Norm dienen, werden dem Werke sowie einige andere erklärende Andeutungen vorgedruckt.

[Folgt noch die Aufzählung der benutzten Motettendrucke.]

den 26. April 1854. Theodor de Witt.

Eine neue Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrhunderts

Von Johannes Wolf, Berlin

Bei Aufräumungsarbeiten in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek fiel mir vor einigen Jahren ein unscheinbares Blättchen in die Hände, auf dem sich ein Prof. Joh. Schmidt von einem Buchdeckel einer Hs. des Minoritenklosters in Wien zwei deutsche Lieder (Trach auf ein schaiden — Der sunnen glast wil nahen) flüchtig skizziert hatte. Diese Hs. ist jüngst in den Besitz der Preuß. Staatsbibliothek gelangt und führt die Signatur Mus. ms. 40580.

Es ist ein für den gewöhnlichen Gebrauch bestimmter Pergamentkodex (10×13,5 cm), der im 14., und zu einem geringen Teile im Anfange des 15. Jahrhunderts von sechs Händen geschrieben worden ist. Er umfaßt zehn Lagen von 10, 9, 8, 10, 10, 3, 10, 8, 2, 12 Blättern. Die Lagen 1—3, 4—5, 6, 7—9 und 12 bilden vom Gesichtspunkte der Schrift aus Einheiten. Die sechste Hand benutzte die leeren Schlußblätter der Lagen 3, 9 und 10, um Benedicamus-Gesänge und einen Hymnus zu verzeichnen. Die Notation, bis auf geringe Ausnahmen römische Choralnoten auf Systemen von 4—5 roten Linien, weist in ihrem Formenmaterial auf französischen Ursprung hin. Als Deckel ist ein Pergamentblatt benutzt, das in eine spitze Klappe ausläuft; angenähte, zu einer Schleife verbundene Lederbänder, die offenbar zu einem einst vorhandenen Knopf auf der Mitte der Rückseite führten, bildeten den Verschluß.

Die Innenseiten dieses Deckels tragen in rohen Zügen des ausgehenden 14. Jahrhunderts die beiden nach dem Binden eingetragenen bereits erwähnten Lieder in römischen Choralnoten auf kaum noch sichtbaren, nur leicht gezogenen Systemen von fünf schwarzen Linien:

1. Der sunnen glast wil nahen,
2. Trach auf ein schaiden.

Der Kodex muß also schon am Ende des 14. Jahrhunderts auf österreichischem Boden (vergleiche die Sprachformen: schaiden, paide, pei, liwe, tach) gelandet sein.

Der Inhalt umfaßt:

fol. 1r Incipit lamentatio Jeremie prophete: Quomodo sedet
fol. 2r Incipit secunda lamentatio: Recordata est
fol. 3v tercia lamentatio: O vos omnes
fol. 5r Feria VIa parasceue. Lamentatio prima: Cogitauit dominus
fol. 7r Lamentatio secunda: Prophete tui viderunt
fol. 9v Tercia Lamentatio: Ego vir uidens paupertatem meam
fol. 11r Sabbato Lamentatio prima: Misericordie domini
fol. 12v Secunda lamentatio: Quomodo obscuratum est
fol. 14r Tercia lamentatio. Incipit oratio Jeremie prophete: Recordare domine
fol. 16v Dominus vobiscum. Et cum spiritu tuo. Initium sancti ewangelii secundum Matheum. Gloria tibi domine. Liber generationis
fol. 19v Sequencia sancti ewangelii secundum Lucam. In illo tempore Intravit Jesus
fol. 20v Sequencia sancti ewangelii secundum Lucam. In illo tempore Egressus Jesus
fol. 22v Verum sine spina Maria est lilium (2 v.)
fol. 23r Ad laudes domini cantemus (2 v.)
fol. 24r Kyrie fons bonitatis (2 v.)
Kyrie tuum qui natum (2 v.)
fol. 24v Christe vnice dei patris genite (2 v.) [In Festo S. Trinitatis]
fol. 25r Kyrie ignis diuine (2 v.)
Kyrie spiritus alme (2 v.)
fol. 25v [Hymnus:] Ego comparabilis
fol. 26v [Hymnus:] O templum christi

---

fol. 27r Kyrie — Christe (2 v.)
fol. 27v Benedicamus domino (2 v.)
Benedicamus domino (2 v.)

---

fol. 28r [Sabbato sancto. Praeconium paschale] Exultet iam angelica turba
fol. 29r Praefatio
fol. 31v *Hic infiguntur quinque grana turis.* In huius igitur noctis gracia
fol. 32v *Hic accenditur cereus.* Qui licet sit diuisus
Hic accenduntur lampades. O uere beata nox
fol. 34r [S]equencia sancti ewangelii secundum Johannem: In illo tempore. Dixit ihesus
fol. 35v Sequencia sancti ewangelii secundum Lucam: Postquam consumati sunt dies
fol. 36r Alleluia. Imperatrix
fol. 36v Alleluia. Felix es sacra virgo
fol. 37r Alleluia. Virga yesse
fol. 37v [Hymnus:] Ave maria rutilans aurora

---

fol. 38r Jube dompne benedicere. In natiuitate Domini lectio prima: Primo tempore alleuiata est terra (2 v.)
fol. 40v Jube dompne benedicere. Consolamini popule meus (2 v.)
fol. 43v Jube dompne benedicere. Consurge (2 v.)
fol. 45v Alleluia. O katherina virginum precelsa
fol. 46r Alleluia. O virgo clara clarius
fol. 46v Alleluia. Vox exultacionis
fol. 47r Terribilis est locus [Introitus Dedicationis Ecclesiae]

---

fol. 48r [Hymnus] Flos candens oritur de spina
fol. 48v [Hymnus] Qui de celis descendisti
fol. 48v [Hymnus] Marie virginis fecundat viscera
fol. 49v O quam dulciter
Sic et nos laudemus
fol. 50r Quia tu solus facis
Pater omnipotens Mariam sanctificans
fol. 50v Rector celi inmortalis

---

fol. 51r Ave gratia plena
fol. 51r Adorna thalamum
fol. 52r Responsum accepit
fol. 52v Optulerunt pro eo
} Purificationis B. M. V.
fol. 53r [Ant. in initio Processionis in Dom. Palmarum] Cum adpropinquaret
fol. 54v [Ant. ad Proc. in Dom. Palmarum] Cum audisset populus
fol. 55v [Ant. ad Proc. in Dom. Palmarum] Ante sex dies
fol. 56r [Ant. ad Proc. in Dom. Palmarum] { Occurrunt turbe / Cum angelis et pueris
fol. 56v [Ant. ad Ben. in Dom. Palmarum] Turba multa
fol. 57r Gloria laus et honor
fol. 57r [Resp. ad Proc. in Dom. Palmarum] Ingrediente domino
fol. 57v [Hymnus] Salue maria regia
fol. 58r [Hymnus] O maria virgo pia (3. modus)
fol. 58v [Hymnus] Salue pater luminum (3. modus)
fol. 60r [Hymnus] Exaudi nos celi ros (3. modus)
fol. 60r [Sequenz] Veni sancte spiritus (3. modus)
fol. 61r [Hymnus] Veni pater diuine (3. modus)
fol. 61v [Hymnus] Letare plebs fidelis (3. modus)
fol. 62v [Hymnus] Letare plebs fidelis (3. modus)
fol. 63r [Sequenz] Uterus uirgineus (2 v.)
fol. 68r [Hymnus] O clemens archa (2 v.)

---

fol. 70v Benedicamus Domino (2 v.)

---

fol. 71r [Sequenz] Mundi status per uicium deprauatus
fol. 74r [Sequenz] Quacior pacior

fol. 75r [Sequenz] Ergo clemens et benigna
Darin die Verse:
Stella maris da fratri iohanni, ut in fallacis mundi naufragio
A fraude libero atri tyranni in tue pacis uiuat suffragio,
Ut post tam deceptoria mundi fallentis sompnia Celi fruatur gloria
fol. 76v Kyrie — Christe — Kyrie
fol. 76v—77r Sanctus — Sanctus — Sanctus — Benedictus — Agnus — Agnus — Agnus
fol. 77v Kyrie — Christe — Kyrie
fol. 78r Kyrie — Kyrie — Gloria — 3 Sanctus — Benedictus — 3 Agnus — Ite missa est
fol. 79r 3 Kyrie — 2 Christe — 3 Kyrie — Gloria — 3 Sanctus — Benedictus — Agnus — Ite missa est
fol. 80v Kyrie — Christe — Kyrie — Kyrie — Gloria — 3 Sanctus — Benedictus — 3 Agnus
fol. 82r Kyrie — Christe — Kyrie

---

fol. 82v [Hymnus] Salva Christe te querentes

Ein einheitlicher, den Inhalt voll deckender Name läßt sich für den Band nicht finden, der monastischen Bedürfnissen entsprochen zu haben scheint.

Besonders interessiert das Vorkommen der Mehrstimmigkeit. Wir beobachten sie bei Formen des Ordinarium missae, bei Lesungen, Sequenzen und hymnenartigen Gesängen. Als Technik ist jene Art des Organums verwendet, die am Anfang und an den Kadenzstellen bereits die Gegenbewegung betont, bereits den Diskant in seiner ältesten Entwicklungsform beobachten läßt. Die Tatsache des Festhaltens der Praxis an diesen alten mehrstimmigen Vortragsformen, wie sie das 11. Jahrhundert geboren hat, noch zu einer Zeit, als bereits die Kunst der Niederländer in höchster Blüte stand, erhält in unserem Kodex eine neue Stütze. Die Handschriften Innsbruck, Univ.-Bibl. Ms. 457 in 4°, München, Staatsbibl. lat. 11764, Breslau, Univ.-Bibl. I. 4° 466, Berlin, Preuß. Staatsbibl. cod. germ. in 8° 190 sind ja bekannte Belege dafür. Kein Wunder, wenn Kodizes, die sich auf der gleichen praktischen Basis bewegen, auch tatsächlich Gemeinsames aufweisen können. Die Lesung aus Lucas X, 38—42 In illo tempore intravit Jesus in quoddam castellum liegt freilich hier nur einstimmig vor, während sie in Breslau dreistimmige motettenhafte Ausprägung in dem charakterisierten Organumstile findet.

Größere Verwandtschaft besteht von diesem Gesichtspunkte aus zwischen unserem Kodex und der Innsbrucker Hs. Die erste Weihnachtslektion setzt dort folgendermaßen ein:

Innsbruck

Ju - be Do - mi - ne nos tu - is be - ne - di - cti - o - ni - bus

im - - - ple - ri et sa - cris

le - cti - o - ni - bus pro - fi - te - re Pri - mo tem - po - re

al - le - vi - a - ta est ter - ra za - - - bu - lon

et ter - ra ne - pta - lym

Demgegenüber ist die neue Berliner Fassung aus mus. ms. 40580 stärker diskantbetont:

Ju - be dompne be - ne - di - ce - re. Pri - mo tem - po - re al - le-

-vi - a - ta est ter - ra Za - bu - lon. Et ter - ra ne - pta - lin

Et no - vis - si - ma ag - gra - va - ta est vi - a ma - -

-ris trans Jor - da - nem Ga - li - le - - - - - e

Weit mehr voneinander abweichen die folgenden Lesungen nach den gleichen Quellen Innsbruck und Berlin. Erstere übermittelt den zweistimmigen Satz in folgender Form:

Ju - - - be do-mi-ne be-ne - di-ce - - - -

- - re Con - so-la-mi-ni con - so-la-mi-ni po-pu-le
Lo - - quimi-ni etc.

me - us di-cit de-us ve - - - - ster.

Vox——— di - cen-tis Cla - - ma———

Et——————— di - xi Quid cla - ma - - bo

Demgegenüber lautet die Berliner Fassung:

Ju - be dompne be - ne - di - ce - re Con - so - la - mi - ni

po - pu - le me - - us di - cit de - us ve - ster etc.

Vox

di - cen-tis clama et

di - xit

Quid cla - ma - bo Om - nis ca - ro fa - - num

An diesem, abgesehen vom Tonalen ganz abweichenden Satze können wir neben der noch mehr im älteren Organum-Stil wurzelnden Praxis mehrstimmigen Singens die diaphonia basilica beobachten, bei der sich auf breitem orgelpunktartigen Fundament gotische Dome erheben.

Interessante Vergleiche erlaubt auch das ordinarium missae. Hier fesseln vor allem die tropierten Kyries. Fassen wir einmal das „Kyrie fons bonitatis" an Hand der Quellen Berlin, mus. ms. 40580, Innsbruck 457 und München, cod. lat. 11764 ins Auge.

Berlin

Ky - ri - e fons bo - ni - ta - tis pa - ter in - ge - ni - te

a quo bo - na cun-cta pro - ce - dunt e - ley - - - son.

München

Ky-ri - e fons bo-ni-ta-tis pa-ter in-ge-ni - te

a quo bo-na cun-cta pro-ce-dunt e-ley - son.

Innsbruck

Kyri - e fons bo-ni-ta - tis pa-ter in-ge-ni - te———

a quo bo-na cun-cta pro-ce - dunt e-ley - son.

Berlin

Chri - ste v-ni-ce de-i pa - tris ge-ni-te quem de vir-gi-ne

na-sci-tu - rum mun-do mi-ri-fi-ce san-cti pre-di-xe-re

pro-phe - te e-ley - son.

München

Chri - ste u-ni-ce de-i pa-tris ge-ni-te quem de vir-gi-ne

na - sci - tu - rum mundo mi - ri - fi - ce san-cti pre - di - xe - runt

pro - phe - te e - ley - son.

Innsbruck

Chri - ste u - ni - ce de - i pa - tris ge-ni-te quem de vir-gi-ne

nasci-tu - rum mundo mi - ri - fi - ce——— san-cti pre-di - xe - re

pro - phe - te e - ley - son.

Wir erkennen, wie die beiden Fassungen Berlin (B) und München (M) technisch am nächsten stehen, wie München bemüht ist, das Überschneiden der Stimmen zu vermeiden und wie die Fassung Innsbruck (I) schon rein dem Satze nach als die jüngste der drei Fassungen zu gelten hat. Andererseits zeigen Berlin und Innsbruck engeren textlichen Zusammenhang:

B. I. M. Kyrie fons bonitatis
pater ingenite
a quo bona cuncta procedunt
eleyson.

B. Kyrie tuum qui natum
mundo pro crimine
ipsum ut saluaret misisti
eleyson.

M. Kyrie qui septiformis
dans bona pneumatis
a quo coelum et terra repletur
eleyson.

B. I. M. Christe vnice dei patris genite
quem de virgine nasciturum
mundo mirifice sancti predixere prophete
eleyson.

B. I. Kyrie ignis diuine
pectora nostra succende
ut digni pariter proclamare possimus semper
eleyson.

B. M. Kyrie spiritus alme
coheres patri natoque
unius usie constringendo stans ab utroque
eleyson.

M. Kyrie spiritus alme
pectora nostra succende
ut digni pariter proclamare possimus omnes
eleyson.

Neben diesen tropierten Kyries liegt aber auch ein schlichtes Kyrie in zweistimmigem Organumsatze vor:

Ky - ri - e - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - lei - son.

Christe - - - - - - - lei-son.

Ähnliche Faktur haben die nachgetragenen Benedicamus-Gesänge. Ein Beispiel (fol. 70ᵛ) genüge:

Be-ne-di-ca-mus Do - - - - - - -

- - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - -

- - - - - - - mi - no.

Ganz interessanten Gebilden begegnen wir innerhalb der Formen von Hymnus und Sequenz. So das teils in der diaphonia basilica, teils im Diskantstil abgefaßte „Ad laudes Domini“:

Ad
Ut

lau - des Do - mi - ni can - te - mus
no - bis de - ter - gat ma - cu - las

ho - di - - e
spurci - ci - e

Reiner spiegelt der Hymnus „O clemens archa“, dessen Strophe die musikalische Form a a b b b aufweist, die Diskanttechnik ältesten Stils wider:

a a

O cle - mens ar - cha no - ve le - gis Er - ran - ti - bus

b

dux et vi - a gre - gis. Dul - ce pre - di - ca - mus

b

te si - gnum fe - de - ris Ad te su - spi - ra - mus spes pri - ma

b1

mi - se - ris Laus et co - ro - na su - pe - ris.

2. O pia verbi dei cella
Intacta virgo maris stella
Vellus Gedeonis quem rigat gracia
Thronus Salomonis quem mater filia
Paris doloris nescia.

3. O dulcis sola creans mirum
In terris dum circumda virum
Rosa sine spina candoris lilium
Vite medicina lux vera mentium
Ora pro nobis filium.

Ein prächtiges Beispiel einer zweistimmigen Sequenz liegt in „Uterus virgineus“ vor. Zehn Melodien, die ihre Wiederholung finden, sind aneinandergereiht.

I.

U - te - rus vir - gi - ne - us Thronus est e - bur - ne - us
Thronus ad - mi - ra - bi - lis Dis - par et dis - si - mi - lis

Re - gis Sa - lo - mo - nis.
U - ni - ver - sis thro - nis.

II.

Sa - lo - mon pa - ci - fi - cus Summi re - gis u - ni - cus
Vir - go thro - nus ex - sti - tit Cu - i de - us pre - sti - tit

Hunc e - le - git thro - num.
Tam pre - cel - lens do - num.

III.

Hec est se - des gra - ci - e Do - mus pu - di - ci - ci - e
In hac se - de re - si - det Do - mi - nus qui pre - si - det

Se - des sum - mi De - i.
U - ni - ver - se re - i.

IV.

Si - cut vel - lus ma - du - it De ce - le - sti ro - re
Nec vel - lus cor - rum - pi - tur Ym - bre plu - vi - a - li

Sic ven - ter in - tu - mu - it Ser - va - to pu - do - re.
Nec pu - dor a - mit - ti - tur In con - ce - ptu ta - li.

V.

Hec est a - ro - ma - ti - ca Cel - la cre - a - to - ris
Nar - dus o - do - ri - fe - ra Ef - fu - dit o - do - rem

U - ti - lis et u - ni - ca Me - de - la do - lo - ris.
O - ly - va fru - cti - fe - ra Vir - ga fe - rens flo - rem.

VI.

Hec vas pig-men-ta - ri - um Re - ga - le pa - la - ci - um
An - ge - lo - rum do - mi - na Be - ne - di - cta fe - mi - na

Do - mus est ce - dri - na.
Ce - lo - rum re - gi - na.

VII.

O san-cta vir - gi - ni - tas No - stra ne quid pra - vi - tas
Con - ti - nens in gre - mi - o Quem nec ce - li re - gi - o

Te di - gne lau - da - re.
Pot - est su - sten - ta - re.

VIII.

Pul-chri - or sy - de - ri - bus Et pre mu - li - e - ri - bus
Pla - ca no - bis fi - li - um Et pur - ga fi - de - li - um

Cun - ctis be - ne - di - cta.
Om - ni - um de - li - cta.

IX.

In te plu - it, in te flu - it De - us su - am gra - ci - am.
Er - go tu - e no - bis plu - e Gra - ci - e cle - men - ci - am.

X.

1 2

Ad be - a - ti tu - i na - ti Nos transfer presen - ci - am.
Et cunctorum de - li - ctorum De - fer in - dulgen - ci - am.

Auch die einstimmigen Weisen entbehren nicht eigenartiger Züge. Vor allem ist die modale Fassung hymnenartiger Gesänge zu betonen. „Salve pater luminum“ ist z. B. folgendermaßen aufgezeichnet:

Sal - ve pa - ter lu - mi - num om - ni - um sa - lus fi - de - li - um[1]

Tu sum-ma spes om - ni-um mi-se-ris dans so - la-men pi - um

Jhe-su de-cor vir-gi-num ser - uo - rum tu - o - rum pre - mi - um

Mun-da sor-des cri - mi - num tri - bu-ens e - is re - me - di - um

Sal - ve fi - li vir - gi - nis ma - ri - e tu pri - mo ge - ni - tus

A-ue ui-ctor de-mo-nis de - i pa - tris u - ni - ge - ni - tus

A cun - ctis nos ru - i - nis e - ri - pe rex re - gum pe - ni - tus

Dumque no - bis est fi - nis tra - he nos ad te di - vi - ni - tus

[1]) Letzte beide Noten im Ms.:

Sal - ve do - num ce - li - cum spi - ri - tus de - i qui di - ce - ris

Ju - va-men mi - ri - fi-cum dul - co - ris fons ci - bus pau - pe - ris

Re-me-di-um u - ni-cum do-nans au - xi - li - um mi - se - ris

A - ve car-men mi - sti-cum quod nun-quam hu - mi - les de - se - ris

Fac tri - ni - tas nos fru - i su - pe - ris.

So bietet die Handschrift mancherlei Wertvolles für die Erkenntnis der liturgischen Musik des 14. bis 15. Jahrhunderts. Sowohl die alten Techniken von Organum und Diskant als auch die für die ars antiqua bedeutungsvolle modus-Lehre erhalten neue wichtige Belege.

Die beiden weltlichen Gesänge des Deckels seien einer besonderen Studie vorbehalten.